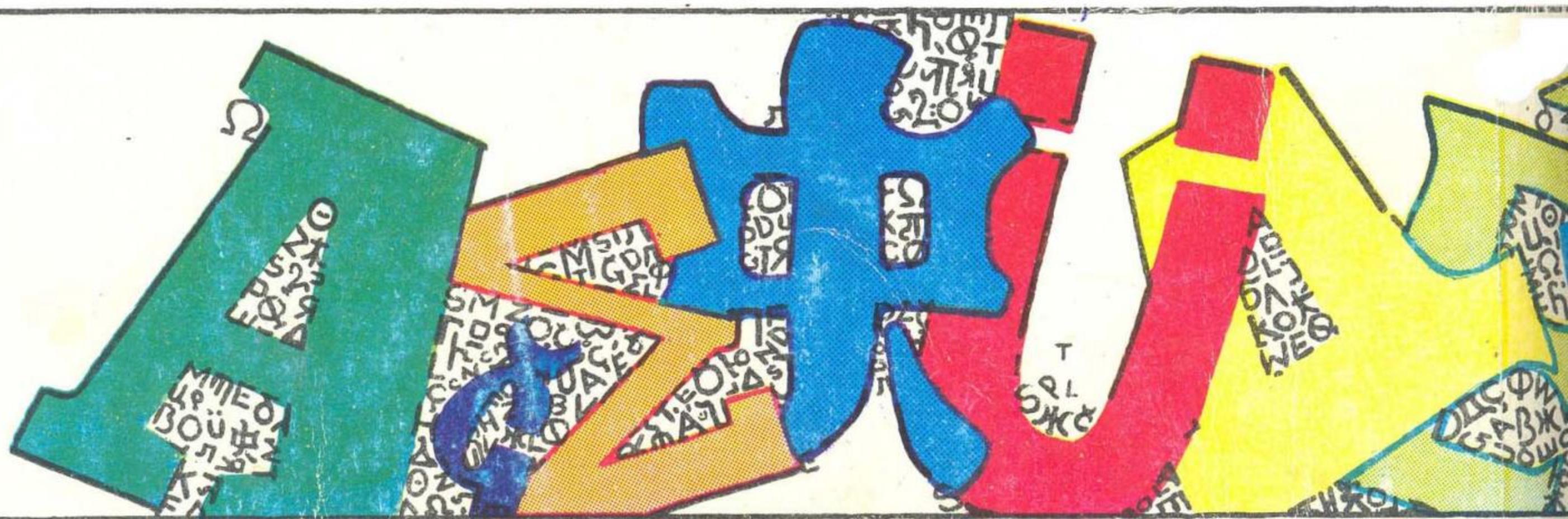


اللَّدُبُّ الْجَنِيَّةُ

مَكَلَةٌ فَصِيلَةٌ يَصْدُرُهَا اخْتَادُ الْكِتَابِ الْعَرَبِ

الْعَدْدُ ٥١ - ٩٢ * السَّنَةُ ١٤ * رَبِيعُ وَصِيفٍ ١٩٨٧



الآداب الأجلية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب المتربي بدمشق

العددان ٥٠ - ٥١ شتاء وربيع ١٩٨٧ السنة ١٤

المدير المسؤول:

علي عقله عرسان

رئيس التحرير:

د. حسام الخطيب

هيئة التحرير:

د. ناديا خوست
إلياس بدبو
خالد فلاحه

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ



رابط بديل
lisanerab.com

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل
lisanerab.com

الأدب الأجنبي

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

الاشراك السنوي

- في الجمهورية العربية السورية :
 - للافراد والدوائر الرسمية ٢٤ ل.س
 - في البلاد العربية :
 - البريد العادي ٣٦ ل.س
 - في البلاد الأجنبية :
 - البريد العادي ١٢٥ ل.س
- تفاصيل تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي .

الراسلات

باسم رئيس التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب
 دمشق - اوستراد المزة
ص. ب ٢٢٢
٢٤٤٣٢٩
٢٤٤٢٩٩

« الأدب الأجنبي »

- مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي.
- توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير .
- يرجى من الأساتذة الذين يرسلون مواد مترجمة بقية النشر في المجلة أن يرفقوها بالاصل الأجنبي وان يذكروا المرجع بوضوح .
- يرجى من الأساتذة الترجمين عدم التصرف في النصوص والمنابع بصحبة العبارة العربية .
- المواد التي تلقاها المجلة لا ترد ل أصحابها سوا نشرت ام لم تنشر .

تصميم الغلاف : ماري كلوود صقر



نشر (الأدب الأجنبية) في هذا العدد ملفاً للباحثين النظرية التي قدمت في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن (جامعة دمشق ٦ - تموز ١٩٨٦م) ، وبذلك تكون دوريات القطر العربي السوري قد استوعبت حصيلة هذا المؤتمر التي أتت غنية كما وكيفاً وعرفت الجمهور المثقف بجوانب من نشاط الباحثين العرب في مجال الأدب المقارن ، كما عرفت المقارن العربي بزميله في الاختصاص ويإنتاجه ، وهذا التعرف أصبح الآن - من خلال الوضع المتردي لحركة السلعة الأدبية العربية - مطلباً ضرورياً بدونه لا يمكن الحديث عن ملاح ثقافة عربية مشتركة ، ووظيفة أساسية من وظائف المؤتمرات العربية المتخصصة وغير المتخصصة ، لأنه لو لا هذه المؤتمرات لظل كل باحث عربي في جهل شبه تام بما يتجه الباحث الآخر .

على أية حال لم تكن هذه هي الفضيلة الوحيدة للمؤتمر العربي الثاني للأدب المقارن ، ولما كان غير ممكن نشر حصيلته في دورية واحدة ، فقد جرى تقاسم نشر المادة فاختصت المعرفة بنشر الدراسات المتعلقة بالشعر (ع ٢٩٥ ، س ٢٥ ، أيلول ١٩٨٦) ، ونشرت الموقف الأدبي عدداً من الدراسات المعنية

بالنشر (ع ١٨٦ ، س ١٦ ، تشرين الأول ١٩٨٦) ، وبقيت المقالات النظرية ، أي التي تبحث في نظرية الأدب المقارن ومنهجيته وتنظر لبعض جوانبه ، لهذا العدد من **الأداب الأجنبية** . ومن المأمول أن تظهر وقائع المؤتمر كاملة خلال العام ١٩٨٧ في مجلدين اثنين .

وقد عنيت كذلك مجلة جامعة دمشق بنشر تقرير كامل عن المؤتمر ، كما أن مجلة دراسات اشتراكية نشرت حواراً علمياً موسعاً حول المؤتمر . فإذا أضفنا إلى ذلك ما نشرته **الأسبوع الأدبي** والبعث وبعض الصحف الأخرى نستطيع القول إن عجلة النشر الثقافي أدتْ وظيفة اتصالية ممتازة بين المؤتمر وجمهور المثقفين والدارسين ، وحملت قضية الأدب المقارن إلى مختلف زوايا الحركة الثقافية في القطر . ومن المأمول أن يثير هذا الأمر نقاشات متروية تتجاوز بعض ردود الفعل التي صدرت في أعقاب المؤتمر من موقع مستخفة بالشخصنة والتحصيل العلمي ، أو طامحة بالحصول على كل الأجرة في وقت واحد .

و(**الأداب الأجنبية**) ، إن تستأثر بالأبحاث النظرية للأدب المقارن ، تكون في قلب رسالتها إلى القارئ العربي ، لأن وعي هذه الأبحاث ومثيلاتها كفيل أن يضع ما تنشره المجلة من مترجمات أجنبية في إطاره الوظيفي الصحيح ، بحيث يساعد القارئ ، بالإضافة إلى ما يتحصل له من متعة ، على فهم أفضل للظاهرة الأدبية وإدراك لموقع الأدب العربي من الأداب العالمية وصلته بهذه الأداب . وإذا كان التحديد المقبول من الجميع لوظيفة الأدب المقارن بأنها دراسة الأدب خارج حدوده الجغرافية واللغوية والقومية والمعرفية ، فإن ما تفعله **الأداب الأجنبية** يصب في هذه المغامرة التجاوزة للحدود

المختلفة . وإن التعرّف إلى آداب العالم هو شرط لاي وعي مقارفي .
وتظل مراهنة (الأدب الأجنبية) مثل مراهنة (الأدب المقارن) سباقاً إلى وعي
الآخر والمختلف ، في طريق السعي الملحوظ للتوصل إلى نظرية إنسانية شاملة
للظاهرة الأدبية .

تشرين الأول ١٩٨٦

د. حسام الخطيب

(*) دراسات اشتراكية آب ١٩٨٦ ، (ملف حول مؤتمر الأدب المقارن ،
ص ص ٢١٧ - ٢٢٨)

أبحاث

من مؤتمر الأدب المقارن
المؤتمر الثاني للأدب المقارن عرض ومناقشة: د. حسام الخطيب
حول مناقشات المؤتمر وقضية الأدب المقارن
رسالة شخصية إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن
رسالة من الأستاذ فايسيليان
بيان اختتامي للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن
الأدب المقارن: موقع حقله المعرفي . دوي فوكينا

أصوات من الخارج

رواية المغرب باللغة الفرنسية

د. جون. د. أركسون

تنمية الفراغ عند العرب، في نظر الغرب

مایكل ضاهر

دعوة إلى المنهج المقارن في

دراسة الأدب العربي الحديث ونقده

د. عبد النبي اصطيف

هاردي والعقائد

د. سليمان محمد أحمد

في جماليات الرواية والهوية والجمالية

د. أمينة رشيد

واقع الدراسات المقارنة

في الأدب العربي الحديث

د. سعيد علوش

المشاققة

وَفِعْلَيْهِ التَّرْجِمَةُ فِي الْأَدْبُرِ المُقَارَنِ

• د. أمين الزاوي

مَفْهُومُ الْأَدْبِ الْمُقَارَنِ

فِي بَعْضِ الْمُؤْلِفَاتِ الْعَرَبِيَّةِ

• د. محمد العز علي



عرض ومناقشة: د. حسام الخطيب

المؤتمر الثاني للأدب المقارن

١ - وقائع المؤتمر :

عقد المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، بدعوة من جامعة دمشق ، في رحاب كلية الآداب من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ ، وتولت التحضير للمؤتمر لجنة تنظيمية تمنتل فيها أقسام اللغات العربية والإنكليزية والفرنسية في الجامعات السورية .

وقد خصص يوم التاسع من تموز لزيارة حلب وعقدت جلسة علمية مصغرة مساء التاسع من تموز شارك فيها أساتذة كلية الآداب وطلبة الكلية ، كما قامت الوفود بزيارة مدينة القنيطرة المحررة . ظهر يوم الثلاثاء الثامن من تموز .

وخلال عودة الوفود من زيارة حلب جرى التوقف في مدينة حماة ، وتناولت أعضاء المؤتمر الغداء على مائدة المحافظ ثم قاموا ، يرافقهم المحافظ ، بجولة في أفامية وأرجاء حماة الأخرى ، وقد كانت هذه الجولة خير وداع لأعضاء المؤتمر .

عقد المؤتمر برعاية الدكتور محمد زياد الشويكي ، رئيس جامعة دمشق ، وأقيمت جلسة الافتتاح على مدرج جامعة دمشق ، واستمرت مداولات اليوم

الأول في مدرج الجامعة وانتقل المؤتمر خلال اليومين التاليين إلى مكتبة الأسد الوطنية .

تكلم في حفل الافتتاح (وفقاً لترتيب الكلمات) :

- د . حسام الخطيب . رئيس اللجنة التنظيمية .
- د . عبد المجيد حنون . الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن .
- د . محمد زياد الشويكي . رئيس جامعة دمشق ، راعي المؤتمر .
- د . دوي فوكينا . رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن .

عقد المؤتمر جلسته الأولى عقب جلسة الافتتاح وانتخب الدكتور حسام الخطيب بالإجماع رئيساً للمؤتمر ، ثم استمرت الجلسات العلمية وفق البرنامج المرفق وتم التقيد ببنود البرنامج . وقد تألف مكتب المؤتمر من السادة :

- الأستاذ عبد المجيد حنون ، الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن .

- الدكتور حامد خليل ، عميد كلية الآداب ، جامعة دمشق .

- الدكتور عمر موسى باشا ، رئيس قسم اللغة العربية - كلية الآداب ، جامعة دمشق .

٢ - المشاركون :

وجّهت الدعوة إلى جميع الجامعات العربية وإلى عدد من الباحثين الكبار من عرب وأجانب . بعض الجامعات العربية لم ترسل أي جواب وكانت

أكثـر الجامـعات حـمـاسـة للمـشارـكة جـامـعـات الأـرـدن وـالـجزـائـر .

وأبـدـى عـدـد كـبـير مـن الـبـاحـثـين الـعـرب الرـغـبة فـي المـشـارـكة وـلـكـن ظـرـوف الـاتـصال وـالـسـفـر لم تـسـمـح بـمـشـارـكتـهـم وـبـالـتـيـجـة حـضـرـأسـاتـذـة مـخـصـصـون مـن الجـامـعـات التـالـية :

١	الـكـويـت
٨	الأـرـدن (من جـامـعـي الـيـرـموـك وـالـأـرـدـنـيـة)
٥	الـجزـائـر (من جـامـعـات الـجـزـائـر وـوـهـرـان وـقـسـنـطـيـنـيـة وـعـنـابـة)
١	الـسـوـدـان
٢	مـصـر (من جـامـعـة الـقـاهـرـة)
٢	الـعـرـاق (من جـامـعـة بـغـدـاد)
١	الـسـعـودـيـة (من جـامـعـة الـرـيـاضـ أـسـتـاذ سـورـي ، وقد اـعـتـدـرـ المرـشـحـ السـعـودـيـ فيـ اللـحظـةـ الـأـخـيـرـة)

٢٠

+ ٣ أـرـسـلـوا بـحـوـثـاً وـلـم يـحـضـرـوا

جامعة دمشق

١١

جامعة حلب

٢

جامعة تشرين

١٥

أجانب :

د . دوي فوكيميا

رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن

١

د . جون ايركسون

أستاذ في جامعة لويزيانا ورئيس تحرير مجلة
الأدب المقارن بالفرنسية في أميركا

١

د . مايكل ضاهر

أميركي ومعار إلى جامعة دمشق

١

وأرسل كل من أندريله لوفيفر ، (بلجيكا) وج . د . بون (بريطانيا)
ود . ن . وسيم (الهند) بحوثهم ولم يتمكنوا من الحضور .

رسائل التأييد :

معظم الذين لم يتمكنوا من الحضور أرسلوا ، إما بحثاً أو رسائل تأييد ،
وهذه ظاهرة إيجابية جداً . وأهم رسالة وردت إلى المؤتمر هي رسالة الباحث

الأميركي العالمي هـ . هـ . رماك ، رئيس لجنة التنسيق في الرابطة الدولية للأدب المقارن ، وقد ضمنها بياناً منهجاً حول الأدب المقارن .

وهناك رسالة رسمية من الرش فايستاين ، أمين سر الرابطة الدولية للأدب المقارن وهو أصلاً غير مدعول للمؤتمر ولكنه اغتنم الفرصة لإظهار عواطفه الطيبة وللتعبير عن تمنيات الرابطة الدولية بنجاح المؤتمر ، وهناك رسالة تأييد أخرى من جيورجي فايدا ، الرئيس السابق للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي بذل جهداً للمجيء ولكن مسألة البطاقة عوقته .

كما أن الباحث البلجيكي هنري لوفيفر أرسل بحثاً عميقاً حول (القصيدة العربية المفقودة) ، واعتذر عن المجيء في اللحظة الأخيرة ، بسبب وفاة والدته - من الباحثين العرب الذين أرسلوا رسائل مشاركة وتعاطف :

- ١ - الدكتور ناصر الدين الأسد ، وزير التعليم العالي في الأردن
 - ٢ - الدكتور عيد دحيات ، وزير الشباب في الأردن
 - ٣ - الدكتور عبد العزيز المقالح ، مدير جامعة صناعة
 - ٤ - الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا ، الباحث والروائي الفلسطيني الشهير
- (بغداد)

م الموضوعات المؤتمر :

روعي عند وضع محاور عمل المؤتمر الجمع بين الناحيتين النظرية والتطبيقية ، وربط كل ما يقال في هاتين الناحيتين بالوضع الخاص للأدب العربي الحديث ومتطلباته المستقبلية .

ولكن أعطيت الأبحاث التطبيقية فرصة أوسع للدخول في ظاهرة العلاقات التاريخية للأدب العربي ، وذلك رغبة في تشجيع تناول هذا الموضوع من خلال منظور مقارني ، وفيها يلي جدول محاور المؤتمر :

الموضوع المركزي :

مجالات الأدب المقارن عند العرب نظرية وتطبيقاً .

أولاً : الأدب العربي المقارن :

- أ - واقع الدراسات القانونية في الأدب العربي الحديث .
- ب - ملامح الدراسات المقارنية في الأدب العربي القديم .
- ج - دور الأدب المقارن في إغناء تجربة الأدب العربي المعاصر .

ثانياً : الأدب العربي المقارن والعالم :

- أ - هل هناك جوانب مميزة لدراسة الأدب المقارن في المنطقة العربية ؟
- ب - الإسهام العربي الممكن في نظرية الأدب المقارن وبلورة حدوده ومناهجه .
- ج - علاقة الأدب العربي المقارن بالأدب المقارن في العالم .

ثالثاً : محور تطبيقي :

الأدب العربي في علاقته مع الآداب الأخرى

وقد جرت في المؤتمر مناقشة هذه البنود من خلال برنامج علمي روعي فيه

تجميع الأبحاث المتجانسة في جلسات مشتركة ، وأعطيت للجمهور فرصة
كافية لإبداء الآراء والتعليقات .

- أهمية المؤتمر -

وفي تقييمنا للحصيلة النهائية للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب
المقارن لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار الحقائق التالية :

١ - عقد المؤتمر الأول عام ١٩٨٤ بدعوة من جامعة عنابة في الجزائر .
وقد أتى هذا المؤتمر لاحقاً للتقى تحضيري دعث إليه الجامعة نفسها قبل ذلك
بسنة (أيار ١٩٨٣) وهذا يعني أن المبادرة أتت أصلاً من جامعة عنابة التي
سجلت لنفسها هذه النقطة المضيئة في تاريخ الأدب العربي المعاصر ، على
 الرغم من أنها ليست أقدم جامعات الوطن العربي ولا أكبرها ولا أغناها .

٢ - تمثل الدور الريادي التاريخي للمؤتمرين التحضيري والأول في تأكيد
عدد من الحقائق ، أهمها وجود مجموعة من الباحثين المقارنين العرب تتلمس
الطريق لبلورة عمل مشترك يكون له تأثير في مسيرة الأدب العربي الحديث ،
وكذلك وجود اقتناع شبه شامل لدى دارسي الأدب العربي بضرورة إدخال
المناهج المقارنة في دراسة الأدب العربي ونقده ، وكذلك وجود إمكانية لجمع
الجهود المقارنية العربية في تنظيم مشترك .

وهكذا تأسست الرابطة العربية للأدب المقارن عند اختتام أعمال المؤتمر
الأول ، ووضع من المناقشات التي دارت آنئذ أن مشروع الأدب العربي المقارن

بلغ مرحلة من النضج تستوجب انتظام عقد مؤتمراته مرة كل سنتين . وفي ذلك المؤتمر تقبل المشاركون دعوة جامعة دمشق لعقد المؤتمر الثاني في رحابها وأبدوا أملهم في أن يكون المؤتمر الثاني انطلاقاً علمية للأدب العربي المقارن وفرصة لإشهار الرابطة العربية للأدب المقارن وتوسيع المشاركة فيها .

٣ - على أنه من الضروري أن يؤخذ الحديث عن تطور الأدب العربي المقارن من خلال مفهوم نسيبي وذلك أن الدراسات المقارنية العربية ما زالت في مرحلة متبدلة ، وما زالت مناهجها غائمة ، وما زالت حدود تخصص باحثيها متداخلة تداخلاً شديداً يسمح لكل باحث أدبي بأن يصنف نفسه في هذا الحقل . ومثل هذه الحماسة ظاهرة مشكورة بالطبع ، ولكنها ، مع الأسف ، لا تساعد على بلورة منهجية متوازنة للأدب العربي المقارن .

وفي خلال التحضير للمؤتمر الشافى للأدب العربي المقارن ، لمست اللجنة التنظيمية جانبى هذه الظاهرة ذات الحدين ، فمن جهة كانت الحماسة للمؤتمر مشجعة جداً ، ولكن من جهة ثانية كانت بعض الابحاث التي عرضت على اللجنة خالية من أي حس مقارنی . مما اضطر رئيس اللجنة التنظيمية إلى الاتصال الشخصي ببعض الباحثين والاتفاق معهم على تطبيق شرط الحد الأدنى من المنهجية المقارنية . وأدت استجابة كثير من الزملاء دليلاً على تطور شديد في احترام الروح العلمي لدى الباحثين العرب .

٤ - ما زال البحث المقارن العربي حبيس الجامعات ، التي هي أيضاً غير عريقة في هذا الميدان . ولعل كثيرين لا يعرفون مثلًا أنه أمكن إدخال الأدب المقارن في مناهج قسم اللغة العربية بجامعة دمشق عام ١٩٧٣ فقط .

وإن قسم اللغة الإنكليزية في هذه الجامعة لم يدخل مقرراً بهذا الاسم إلا مجدداً . وكذلك شأن قسم اللغة الفرنسية . أما خارج الجامعات فيندر أن نجد أبحاثاً مقارنية جادة . وهذا الوضع شبيه بما يجري في العالم تقريباً . وسبب ذلك أن البحث المقارني ذو طبيعة جماعية تساندية ، وهو مكلف أيضاً من ناحية الجهد العلمي والتسهيلات المطلوبة ، مما يجعل الجامعات بالضرورة تلجأ طبيعياً له .

ومن هنا أتى المؤتمر العربي الثاني جامعياً وبإدارة وإشراف جامعيين ، ولم يكن تجتمعاً للأدباء والشعراء كما تصوره بعض المعلقين الصحفيين .

وإذاً ، في وسط غياب منهجية مقارنية عربية وغياب تقليد بحثي ، وغموض الحقل التخصصي ، وضعف التسهيلات العلمية والتنظيمية ، عقد المؤتمر الثاني في رحاب جامعة دمشق من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ . والآن بعد مضي فترة زمنية كافية منذ انتهاء المؤتمر يستطيع المرء ، من خلال التحليلات التي كتبت ، والمقابلات التي أذيعت ، والرسائل التي وردت من أعضاء المؤتمر ، والصدى الإعلامي الثقافي الذي أعقبه أن يؤكد أن هذا المؤتمر أتى أشبه بنقلة نوعية في حياة الأدب العربي المقارن وأصبح صُوَّةً (أي علامة تحوم) في تاريخ البحث الأدب المعاصر ، وليس في إمكان أي باحث في تاريخ الأدب العربي في المستقبل أن يقفز فوقه . وفيما يلي المسوغات التي تدفعني لإطلاق مثل هذا الحكم غير المتحفظ :

أ- إن مجرد تحقق عقد هذا المؤتمر النوعي المتخصص يُعدُّ بحد ذاته خطوة مهمة إلى الأمام . وقد عبر عن ذلك جميع المقارنين العرب والأجانب الذين

اتصلت بهم اللجنة التنظيمية . وفي العالم الآن روابط للأدب المقارن أقدم عهداً أوسع عضوية وأغنى مادياً وعلمياً من الروابط الغربية الناشئة (بل الطفلة) الفقيرة التي تتلمس طريقها وسط صعوبات متعددة ولم تستطع أكثر هذه الروابط أن تعقد مثل مؤتمرٍ عنابة ودمشق ..

إن المؤتمرات تحتاج إلى مال وتنظيم ورعاية وسوية علمية وليس مجرد دعوة أنس من هنا وهناك . وإن عقد المؤتمر الثاني في دمشق ، وفي منأى عن تظاهرات الملاة السياسية وفي إطار علمي أدبي خالص ، كان انتصاراً للرابطة العربية ولقضية الأدب المقارن مثلما هو انتصار لمستوى الوعي العلمي والفكري والأكاديمي الذي بلغته سوريا العاصرة .

وهذا هو انطباع جميع المشاركين في المؤتمر من خارج سوريا . كما أن اهتمام الإذاعة والتلفزة وبعض الصحف بهذا النوع من النشاط الثقافي المتخصص حمل دليلاً جديداً على مستوى الوعي الجماهيري المرتفع حتى أنه يمكن القول أن قضية الأدب المقارن أصبحت مطروحة على جمهرة القراء والمثقفين ورجل الشارع المتعلم .. وهو إنجاز لا يستهان به .

ب - من حيث المبدأ حق المؤتمر تعاوناً بين الجامعات العربية السورية ، كما حق ربها للمرة الأولى تعاوناً علمياً قوياً بين أقسام اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، في الجامعات العربية ، مما يفسح المجال أمام سد ثغرة كبيرة في الدراسات الأدبية العربية الحديثة التي كانت تشكو دائماً من انقطاع الصلة بين الأقسام .

ج - سجل المؤتمر ظاهرة علمية رائعة هي أن عدد البحوث التي قدمت

إليه فاق عدد الباحثين ، إذ أن بعض الباحثين لم يتمكنوا من القدوم إلى دمشق (بالدرجة الأولى لعدم توفر بطاقة سفر) فأرسلوا بحوثهم .

وقد أتت البحوث متنوعة وشملت النواحي المختلفة التي يعني بها الأدب المقارن وقد قدمها أساتذة من عدة جامعات عربية .

د - ساد المؤتمر جو علمي رفيع ، وخلال ثلاثة أيام دارت مناقشات جادة . وعلى الرغم من بروز وجهات نظر مختلفة ومتضادّة أحياناً ، فإن معظم المناقشين سلكوا السبيل العلمي . إن الأدب المقارن بطبيعة تنوّع اهتماماته وتضارب اتجاهاته النهجية هو أقرب إلى أن يكون فن المختلف لا المؤتلف ، ومع ذلك ، كانت روح الحوار في المؤتمر مقبولة ، ولم تؤدِّ إلى مشاحنات كتلك التي اعتدنا أن نشهد لها في المؤتمرات التي تتضاد فيها الاتجاهات الأيديولوجية ، ولكن هناك سلبية لا بد من ذكرها في هذا المجال وهي أن نسبة الحضور كانت أقل من المتوقع . وصحيح أن الذين حضروا المؤتمر كانوا هم أهل الاختصاص ولكن صحيح أيضاً أن المؤتمر كان ينبغي أن يجذب عدداً أكبر من المستمعين والمشاركين .

ه - في تعليقه على الحصيلة النهائية : لل المؤتمر كتب لي الأستاذ دوي فوكبي مايل : « نجح المؤتمر نجاحاً عظيماً ، فكريأً واجتماعياً على حد سواء . وأعتقد أن الأدب المقارن ودراسة الأدب بوجه عام كسباً كثيراً في العالم العربي بفضل جهودكم الناجحة لجمع هذا العدد الكبير من الناس من حوالي عشرة بلدان مختلفة . فالآن هناك أساس يمكن الانطلاق منه لاتخاذ خطوات أكثر تقدماً وكانت الموضوعات التي أثيرت ونقشت شديدة التنوع . وقد جرى

تفحص المسائل المطروحة ومناقشتها في جو منظم وبروح طيبة ، مثل مسائل التأثير ، والاستقبال والمركزية الأوروبية ، ودراسة هجرة الأجناس الأدبية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية والشعر .

وقد اتصل بي كثيرون وطلبوا أن يكونوا أعضاء في الرابطة الدولية للأدب المقارن ، وهذا يدل على أن فكرة الأدب العام والمقارن قد انطلقت ، ومرة ثانية بفضل مبادرتكم وجهودكم

من رسالة بتاريخ ١١ تموز ١٩٨٦

وبالطبع ، ليس كلام فوكسياً قاطعاً ولا جامعاً ، ولكن هذا الرجل معروف في أوساط المقارنين الدوليين بدقةه واستقامته وعلميته . وأهم ما حدده هنا هو أن المؤتمر نشر الوعي المقارني في أوساط الباحثين العرب وشكل أساساً للانطلاق إلى خطوات أكثر تخصصاً وتميزاً . وهذه هي الصيغ التي يمكن استعمالها لدى تقييم المؤتمرات .

وبالمثلية كان المؤتمر الثاني عربياً (لا دولياً) ، وقد دعى إليه ممثلون لمؤسسات ذات علاقة وعدد من الباحثين البارزين في حقل الأدب المقارن ، وعلى الرغم من المساعي المتكررة لم يكن ممكناً استقدام جميع المدعويين ، لأسباب فوق إرادة اللجنة التنظيمية ، وعلى أي حال لم يكن هناك أي نوع من أنواع التمثيل العام للدول والمناطق .

حَوْلِ مُنَاقَشَاتِ الْمُؤْتَرِ وَقَضِيَّةِ الْأَدْبِ الْمُقَارَنِ

تحتَّلُّ التَّفَسِيرَاتُ النَّظَرِيَّةُ لِلْأَدْبِ الْمُقَارَنِ اخْتِلَافًا شَدِيدًا ، وَهُنَّ إِلَيْهَا مُتَّهِمُونَ . يَعْدُ الْبَحْثُ الْمُقَارِنُ عَلَيْهِ بَاحِثًا عَنْ هُويَّتِهِ فِي وَسْطِ مُنَازِعَاتٍ نَظَرِيَّةٍ وَأَيْدِيُولُوْجِيَّةٍ وَمُنْهَجِيَّةٍ شَدِيدَةٍ . وَلَكِنَّ هُنَّا كَهُنَّا حَقِيقَتَيْنِ رَئِيسَيْتَيْنِ قَلْمَانِيَّتَيْنِ يَتَطَرَّقُ إِلَيْهِمَا الْخَلَافُ ، وَهُمَا :

١ - إِنَّ الْأَدْبَ الْمُقَارَنَ نَسْقٌ مَعْرِفِيٌّ يَدْخُلُ فِي بَابِ الْإِنْسَانِيَّاتِ فَهُوَ عِلْمٌ مُثِلُّاً أَنَّ التَّارِيْخَ عِلْمًا . وَمُنَاهِجُهُ وَطَرَائِقُهُ هُيَّ بالضرُورَةِ طَرَائِقُ الْعِلْمِ وَمُنَاهِجُهُ وَلَا سِيَّما مِنْ حِيثِ الدِّقَّةِ وَالْمَوْضِوعِيَّةِ وَالالتِّزَامِ بِالْحَقِيقَةِ الْعِلْمِيَّةِ .

٢ - إِنَّ كُلَّ فَلْسَفَةَ الْأَدْبِ الْمُقَارَنِ قَائِمَةٌ فِي أَنَّهُ دراسَةٌ لِلْأَدْبِ خَارِجَ الْخَدُودِ ، سَوَاءً أَكَانَتْ هَذِهِ الْخَدُودُ قَوْمِيَّةً أَمْ لُغَوِيَّةً أَمْ مَعْرِفِيَّةً (كَدِرَاسَةِ عَلَاقَةِ الْأَدْبِ بِالْفَنَّانِيَّاتِ الْأُخْرَى) ، وَقَدْ أَتَتْ دراسَةُ الْعَلَاقَاتِ الْمُتَبَادِلَةِ (أَوِ التَّأْثِيرِ) فِي الْبَدْءِ تَثِيْبًا لِلْهُوَيَّةِ الْخَاصَّةِ هَذِهِ الْعِلْمِ وَتَميِيزًا لَهُ عَنِ الْأَدْبِ الْعَامِ وَالْأَدْبِ الْعَالَمِيِّ وَتَارِيْخِ الْأَدْبِ الْقَوْمِيِّ .

وَفِيمَا بَعْدَ ظَلَّتْ دراسَةُ الْعَلَاقَاتِ فِي لَبِّ مَنْهَجِ الْأَدْبِ الْمُقَارَنِ ، وَلَكِنَّهَا لَمْ تَكُنْ الْوَحِيدَةَ حَصْرًا ، فَقَدْ جَرَتْ دراسَةُ التَّهَاثِلَاتِ ، كَمَا جَرَتْ دراسَةُ سِيرِ وَرَةِ الْأَرْزَاءِ الْأَدْبِيَّةِ وَالْمَذاهِبِ الْفَنِيَّةِ خَارِجَ الْخَدُودِ .

ثم إن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن في السنوات الأخيرة شهدت إقبالاً متزايداً على دراسة الأطر العامة التي ينشأ في ظلها الأدب ، ولا سيما الأطر الفكرية والأيديولوجية ، مع ميل محدود إلى دراسة النواحي الثقافية . ثم إن التعليق على حصيلة دراسة المبادلات أخذ بالتدريج يكتسب أفقاً إنسانياً . وإن دراسة الأدب من زاوية التقاط (السرقات الأدبية) تراجعت كثيراً لمصلحة الحديث عن تلاقي التجربة الإنسانية . وإن كان صعباً بالطبع تجاوز الشواهد الدامغة في مجال التأثيرات الواضحة التي تتم على شكل استيراد أو اقتباس جامد . فهذه حالات تدرس ضمن إطار الشروط التاريخية والاجتماعية التي أتاحت لها الفرصة .

وخلالاً لمردودات كثيرة ، إن الأدب المقارن لا يلتقط التبادلات ليدينه ، بل لكي يثبت أن جوهر التجربة الإنسانية ضمن الشرطين التاريخي والاجتماعي متجانس . وفيما يلي ما كتبه غوريار في نهاية كتابه (الأدب المقارن) في مطلع الخمسينات ، وهو يحاول استشراف المستقبل .

« ففي الواقع أن كل امرئ يشعر شعوراً كافياً بأن المبادلات الثقافية هي إحدى الآمال الإنسانية الراهنة ، وكذلك المقارنية - حين تكتب تاريخ العلاقات الأدبية الدولية - تبين أن أي أدب لم يستطع قط أن ينعزل دون أن يضعف ، وإن أجمل أنواع النجاح القومي قد اعتمد دائمًا على مجتبلات الأجانب ، سواء ، أكان ذلك النجاح يهضمها ، أم كان يبرز ضدها وبفضلها في صورة أكثر وضوحاً .

وفي الوقت ذاته نشاهد أن المقارنية تساعد كل شعب على أن يتبع في

نفسه نشأة سرابه الذي يتخذ غالباً على أنه صور نهائية ، وذلك درس في الاستنارة والتواضع له من القيمة ما للدروس التاريخ التي هي ممحودة ، ولكنها يقينية ، وترتبط على كل شعب أو فرد أن يعمل على فهمها »

وبالطبع كان للباحث الفرنسي رينيه ايتامبل فضل كبير في تصحيح كثير من مفاهيمات الأدب المقارن وتوجيهها الوجهة الإنسانية الاجتماعية السليمة .

إن الحوار مستمر في قضية الأدب المقارن ، ويمكن التفريق هنا بين المعطيات العلمية للتباينات والتماثلات والرواج خارج الحدود وسيرورة (الأزياء) الأدبية ، وكلها أمور ينبغي أن تتناول من خلال منهجية علمية دقيقة ، وبين تفسير هذه المعطيات في ضوء المعتقدات والأيديولوجيات . ومن الواضح تماماً إن كل نتيجة لا توضع في سياق الشرطين التاريخي والاجتماعي تبقى عملية ميكانية جامدة ، ولكن يبقى صحيحاً أيضاً أنه لا يجوز علمياً اتخاذ موقف استبعادي من حقائق معينة وظواهر محدودة بحجة أن هناك أنواعاً من البحث تخدم الهدف العام . وهناك أنواع أخرى لا تخدمه .

وقد أكدت المناقشات التي أثيرت في قاعة المؤتمر في أروقةه وفي التعليقات التي كتبت عنه أن (قضية الأدب المقارن) بدأت تطرح نفسها بقوة على المثقفين العرب .

وهناك ميل عام إلى تناولها من خلال المجال الأيديولوجي القائم في الساحة الثقافية العربية والعالمية ، وهو أمر مشروع وطبيعي ومفيد ، لولا ما يشوّه أحياناً من اتجاه إلى التصنيفية والاستبعادية والحكم المسبق . ويزداد

هذا الجنوح قوة مع ازدياد الإقبال العام بين المثقفين والأدباء وجمهور المهتمين بالأدب على متابعة مسائل الأدب المقارن وتطبيقاته . وبالطبع يكمن سر هذا الإقبال الشديد في تنامي التلاحم بين ثقافات الشعوب وأدابها وفي انتشار التطلع العام إلى العالمية وفي انتهاء عصور الانغلاقية الثقافية .

وعلى الساحة العالمية ، تنسع اهتمامات الأدب المقارن اليوم وتشعب مناحي التخصص فيه وتعاقب مؤتمراته وندواته . وطرح وقائع الانفتاح الثقافي المتلاحقة مشكلات منهجية يعالجها الباحثون المقارنون بروح طيبة من (التعايش السلمي) و (التفاهم المنهجي) . والحق أنه بعد معركة ايتاميل مع رواد مدرسة (التأثير والتأثير) الفرنسية لم تشهد الساحة المنهجية المقارنية معارك حادة بل شهدت عزيمة طيبة على تعاون مختلف الآراء والمناهج لمعالجة تطورات مناخ أدبي عالمي يزداد غنى وتلاحمًا وانفتاحاً كل يوم ، وتزداد معه سيطرة قناعة عامة مفادها أنه ينبغي المضي قدماً في اتجاه المكتشفات التطبيقية بدلاً من الانهياك في المحاكمات التي لا تؤدي إلى نتائج حاسمة ، والتي تبقى حبل الجدل ممدوحاً إلى ما لا نهاية له .

وبالطبع ليست هذه دعوة لإلغاء المناقشات ، ولا للمصالحة ولا للتوفيقية ، ولكنها بالتحديد نداء لإبقاء المناقشات المقارنية في حدود الروح العلمي وتقدير مسؤولية نسق معرفي ناشيء كالأدب المقارن في التعامل مع ظاهرة التزايد اليومي للمبادلات الثقافية بين الشعوب .

والحق أن المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن أفسح المجال رحباً لإثارة المسائل المعاصرة لنظرية الأدب المقارن وتجربته . وجرى التقرب من هذه

المسائل في أغلب الأحيان من خلال كفاءة علمية وسعة أفق ، وإن لم تخل المساجلات - كما هو متوقع - من اتجاهات إلى اتخاذ مواقف محاكمة في بعض الأحيان .

وبذا واضحاً أن مسألة (التأثير والتأثير) كانت محوراً رئيسياً من محاور الخلاف الساخن في المؤتمر ، وقد دارت حولها مناقشات مفيدة ومثمرة ، ويؤمل من التعليق التالي على هذه المسألة أن يكمل الصورة العامة للمؤتمر .

١ - كشف المؤتمر الثاني عن غلبة قضايا (التأثير والتأثير) على مفهوم الأدب المقارن العربي ، إذ دار عدد كبير من الأبحاث حول هذه الناحية . وبالمقابل هوجم هذا المفهوم بشدة في المؤتمر ، وظهر ميل إلى تصنيف أصحابه بأنهم مروجون للأفكار الدخيلة وإفرازات (المركزية الأوروبية) .

وللإنصاف أقول أن الأدب العربي المقارن ما زال في مراحله الأولى ، وكثير من الزملاء الذين قدموا أبحاثاً تطبيقية لم يستندوا إلى موقف نظري واضح ولم يتعهدوا التحيز لوجهة نظر دون أخرى . وكان من حسنات المؤتمر أن طرح النقاش حول رسالة الأدب المقارن ونظريته .

٢ - مع ذلك تفترض الأمانة العلمية والمنهجية وضع النقطتين التاليتين بين يدي النقاش :

أ - إن البحث في (التأثير والتأثير) لا يمكن أن يكون جريمة منهجية ، ولم يسمع مثل هذا الكلام من الباحثين الاشتراكيين الذين لهم اتصال تخصصي بالأدب المقارن .

ولكن هناك حقيقةً (ريبة) لها ما يسوغها حين يقصر الأدب المقارن على هذا المفهوم وحده (وقد انقضت هذه المرحلة) ، أو حين يقدم التأثير والتآثر على أنه بسط للمظلة الأوروبية أميركية على أدب العالم كما قد توحى بعض الأبحاث .

ب - لا بد من التفريق بين الحقائق العلمية وبين تفسيراتها . إذا كانت التبادلات قائمة فمنذا الذي يملك أن يشيع بمنظاره العلمي عنها ؟ وفي هذا العالم المعاصر المفتوح لا تخفي الاستبعادية إلا على أصحابها .

وقد دلت تجارب المواقف الاستبعادية أن كل ما نعرف عن بحثه تقبل عليه جهات المركزية الأوروبية أميركية وتقدمه بالصيغة التي تناسبها ويصبح ملكاً فكريًا للثورة المضادة . ومرة أخرى المهم هو طريقة تفسير الحقائق بوضعها في إطار شرطها التاريخي الاجتماعي ، وكذلك طريقة توظيفها لخدمة هدفًا نوعياً من أهداف النضال الأدبي العالمي وهو التخلص من نير السيطرة الثقافية الاستعمارية .

وفي حالات كثيرة تكون دراسة التأثيرات فضلياً لهذه السيطرة

أليس كشف التقليد الأعمى لنزعات الأدب الاغترابية والانحلالية واجباً علمياً مثلما أنه واجب ايديولوجي ، وفي حالات أخرى تفيد دراسة التأثيرات في تعميق الوعي بعمق الغزو الثقافي الامبريالي وتكشف اللثام عن أخطاره ، وتحفز المهم إلى إبداع ما هو أصيل ومعافق .

٣ - إذا كان الأوروبيون الأوائل في عصر الكولونيالية قد اتخذوا من دراسة

(التأثير والتأثير) وسيلة لتأكيد النزعة المركزية الأوروبية ، فإنه لا شيء يمنعنا من تركيز البحث على عصور أخرى وشروط تبادلية أخرى فمثلاً إذا ركزنا البحث على التأثيرات العربية في الكوميديا الإلهية لدانتي أو على الشعر البروسيالي (تروبيادور) نجد أن حركة التأثير والتأثير ذات اتجاهات متعددة خاضعة لقوانين تبادل تاريخي بين الشعوب وليس وقفاً على عملية التصدير الأوروبية السائدة في العصر الحديث .

ونحن العرب - بحكم طول تجربتنا الأدبية والتاريخية - مؤهلون جيداً لأن ندرك أن التاريخ الثقافي للعالم هو - في جانب كبير منه أي الجانب الذي يعني به الأدب المقارن - تاريخ تفاعل وتبادل وتلاقي . ثم إن العلاقات العربية الأوروبية ليست إلا وجهاً واحداً من العلاقات المتعددة لأدبنا العربي ، وفي تداخل الأدب العربي مع المناطق المجاورة التي تربطه بها علاقات تاريخية حيمة مجال غني جداً للدراسات المقارنة و المجال غني جداً لتأكيد تجربة التواصل الإنساني على مدى العصور .

٤ - وليس يعني كل هذا أن يقصر الأدب المقارن على هذه المسائل ، فمجال الأدب المقارن أوسع من ذلك بكثير ، وتشير اللوائح العلمية للفهارس كتب الأدب المقارن اليوم ولبرامج المؤتمرات أن الأدب المقارن في طموحه للخروج من بوتقة المناهج والنظريات الواقعية الاشتراكية في فهم الأدب (هنا نحن نستعمل كلمة تأثير في كل دقة) ، أصبحت تدرس سيرة ورقة المذاهب الأدبية ، و (أزياء) التذوق الأدبي ، وأفضليات الأجناس الأدبية من خلال فهم أعمق لطبيعة التطور الاجتماعي وانعكاس هذا التطور في البنية الفوقية . كما أصبح ممكناً تعليل تفاوت انتشار هذه الموجات بين المناطق

الجغرافية واللغوية من خلال التركيز على (الاستقبالية) واختلاف الاستعداد للتلقي باختلاف عوامل النمو الاجتماعي وطبيعة الثقافات السائدة في مجتمع معطى ، مع ابتعاد واضح عن التفسيرات المتعلقة بالأمزجة الفردية أو بعوامل المصادفة أو بقنوات الاتصال التكنيكى .

ويقدم انتشار الواقعية الاشتراكية اليوم في مناطق العالم المختلفة ، فرصة كبرى بل امتحاناً للتقنيات المنهجية للأدب المقارن ، ويطرح أسئلة جديدة حول آليات التأثر والتأثير القديمة ويعطي الباحث المقارن مجالاً لتوقعات تبلور موقف أدبي شمولي متجاوز للحدود اللغوية والجغرافية ومعبر عن تطلعات إنسانية مشتركة ، ومحافظ في الوقت نفسه على تلوينات محلية يمكن أن تكون عاملاً في إغناء تجربته المشتركة . (ألا يقدم الأدب السوفييتي المعاصر شبه نموذج لهذا الموقف ؟) .

وبعيداً عن مسألة التأثر والتأثير ، لوحظ بحق ضعف المقدرة على التحليل في عدد من الأبحاث التي قدمت إلى المؤتمر الثاني ، ولا سيما في مجال الربط الجدلية للظاهرة الأدبية بالعوامل الاجتماعية والتحتية ، كما لوحظ تأثر واضح بالاتجاهات الغربية في البحث ، وإن كان هذا التأثر لم يمنع الميل إلى الإطالة والجمع وعدم التمييز بين المادة الخام والاستخلاصات العلمية في بعض الأبحاث .

وإن صافاً للحقيقة لا بد من التأكيد أن هذه الظواهر السلبية ليست احتكاراً خاصاً للمقارنين العرب ولا يجوز أن تسجل في رصيدهم ، وإنما يخشى أن تكون هي السمة الغالبة على أكثر ما ينشر من دراسات حول الأدب

العربي . علماً أن المقارنين يستحقون اللوم أكثر من غيرهم لأن مناهجهم تحمل بحد ذاتها ضمانة ضد الإسهاب والتفكك والتعيم بوجه خاص .

وأخيراً ، ومهما اختلفت زوايا الرؤية ، يبقى صحيحاً أن المؤتمر الثاني قدم فرصة ثمينة ومنبراً عريضاً ، وأن الطريق يبدو الآن معبداً أمام الجهود الخيرة المتظرة التي تستطيع أن تنبع وتحتصر المعاناة إذا تمسكت بشروط مثل احترام المنهجية والقيم العلمية ، والالتزام بالتعاون والعمل الجماعي .

ولعله من المفيد أن يطلع القارئ على رسالتى رماك وفايستاين إلى المؤتمر ، وكذلك على البيان الختامي وقد آثرنا نشرهما هنا لما لهما من قيمة في التوثيق التاريخي .

رسالة شخصية

إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن

إن الأدب المقارن عمل بديع وخطير . إنه بديع لأنه التعبير الأكثر شمولاً عن التجربة الإنسانية . وهو خطير لأنه واسع وبعيد عن التمركز . ومن هنا كان النظام الذاتي للباحث شديد الأهمية في الأدب المقارن . ومن أجل التوصل إلى نتائج في هذا الحقل يتطلب الأمر تقسيماً طوعياً للأعمال وجهداً جاعياً .

ليس هناك صراع بالضرورة بين الأدب القومي والأدب المقارن ، ولكن هناك توترات معافة . ولسنا مضطرين لإجراء اختيار بين الاثنين ، بل نستطيع أن نجمع بينهما بالمارسة . كلنا يتمنى إلى وحدات أسرية كبيرة أو صغيرة ، والنوعان يكمل أحدهما الآخر . وهناك أميركيون كثيرون يكونون جزءاً من ثقافتهم الأصلية وجزءاً من ثقافتهم المتبناة . وأن حبك لثقافتك الأصلية لا ينقص مجرد أنك تحب ثقافة أخرى . وإذا كنت تعرف ثقافة أخرى فإنك تفهم ثقافتك فهماً أفضل . فهي إذاً تغريك ولا تفدرك .

إن اللامجهول واللامعتاد يظهران مثل عدولنا . ولا ينكر الأدب المقارن وجود فوارق ذات شأن بين الثقافات والأفضليات الشخصية . ولكن لب السلوك الإنساني ، كما يعكسه الأدب ، يبقى واحداً في ظل كل الظروف

والديانات والأنظمة السياسية . الصراع بين الانفعال والعقل والمصالحة بينهما ، مقاومة الجسد للعقل والروح ، المادية في مواجهة المثالية ، الحب في مواجهة الكره ، المعرفة في مواجهة الإهمال ، الطموح في مواجهة الخمول ، الالتزام في مواجهة اللاكترات ، الخوف في مواجهة الشجاعة ، وإنما في مواجهة الأصدقاء والبيئة المعتادة والتكييف من حولك . ويقتضيك الموقف بسالة كبرى إن شاء لك وجدانك أن تختلف عن (التقليد) أو (التجديد) ، سواء في المسائل الأدبية أم الشخصية . وكل هذه الأشكال من التوتر والصراع والخوف والأمل والنصر والهزلية هي التي تصنع الأدب . إن الأدب هو اللغة المشتركة بين جميع الناس الذين يُراد لهم أو ي يريدون أن يطوروا قوة الملاحظة والتخيل . إن التحصيل الأدبي يعني حرفيًّا - البحث : أي الصبر ، والشجاعة في إعادة البحث ، وفي إلقاء نظرة ثانية ، ومراجعة آرائك وانطباعاتك المسبقة أو الأولى . الأدب المقارن مهمة نبيلة . إنكم الرواد الأوائل للروح الإنسانية .

٤ حزيران ١٩٨٦

هنري هـ . هـ . رمالك

رئيس لجنة التنسيق

للرابطة الدولية للأدب المقارن

رسالة رسمية

من الأستاذ فايستاين

عزيزي الدكتور الخطيب :

أخبرني زميلي الأستاذ هنري رماك عن لقائه بك ، كما أرسل لي نسخة من رسالته الخاصة إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، الذي سيعقد في دمشق من ٦ - ٩ تموز من السنة الحالية .

دعني أغتنم هذه الفرصة لأهنى الرابطة العربية للأدب المقارن على نشاطاتها باسم هذا الحقل المعرفي .

وسأكون ممتناً جداً لو أرسلت إلي ، بالكيفية التي تشاء ، تقريراً عن نشاطات رابطكم ، بما في ذلك المؤتمر ، وخططها المقبلة ويمكن نشر هذا التقرير في النشرة نصف السنوية للرابطة الدولية للأدب المقارن ، مما سوف يكون ذا فائدة معتمدة للأعضاء في العالم كله .

وكلما نعلم ، فإن الاجتماع القادم للرابطة الدولية سيعقد في ميونيخ عام ١٩٨٨ (ألمانيا الغربية) ، ويليه اجتماع عام ١٩٩١ في كيوتو باليابان .

وأمل أن ألتقي بك في هذه المناسبة أو تلك .

مع أطيب التمنيات ، باسمي شخصياً ، وباسم الرابطة الدولية للأدب
المقارن .

١٣ حزيران ١٩٨٦

المخلص
الرش فايستاين
سكرتير الرابطة الدولية للأدب المقارن

البيان الختامي للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن

دمشق من ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦

في رحاب جامعة دمشق (كلية الآداب) وبدعوة من رئاستها ، عقدت الرابطة العربية للأدب المقارن مؤتمرها الثاني ، في الفترة الممتدة من ٦ - ٩ تموز (جويلية) ١٩٨٦ ، وكان موضوع المؤتمر :

(الأدب العربي المقارن : مجالاته النظرية والتطبيقية)

وحضر المؤتمر باحثون جامعيون من ثمانية بلدان عربية هي : سوريا ، الأردن ، فلسطين ، الكويت ، العراق ، مصر ، السودان ، الجزائر .

وبعد حفل الافتتاح ، دارت الأعمال العلمية على مدرج جامعة دمشق ومكتبة الأسد الوطنية حتى مساء الثامن من تموز (جويلية) ، موزعة على سبع جلسات ، ألقى فيها ثلاثة وثلاثون بحثاً ونوقشت هذه البحوث من قبل معقبين متخصصين . فضلاً عن عدة بحوث وصلت إلى اللجنة التنظيمية للمؤتمر ولم يتمكن أصحابها من الحضور لأسباب قاهرة . وسوف تتولى رئاسة المؤتمر طباعة هذه البحوث ووقع المؤتمر في كتاب خاص يصدر عن جامعة دمشق .

وقد عقد المؤتمر جلسة علمية إضافية مساء التاسع من تموز (جويلية) في رحاب جامعة حلب (كلية الآداب) ، وبدعوة كريمة من رئاستها . ودارت

الأبحاث العلمية في ثلاثة محاور : أولاً - الأدب العربي المقارن . ثانياً - الأدب العربي المقارن والعالم . ثالثاً - الأدب العربي في علاقته مع الأداب الأخرى . وقد تلقت رئاسة المؤتمر رسائل تأييد علمي من عدد من الباحثين العرب والأجانب أبرزهم : هنري رماك ، وألرش فايستاين ، وأندره لوفيفير .

كما حضر المؤتمر ضيوف شرف هم الأساتذة : دوي فوكينا ، رئيس الرابطة الدولية للأدب المقارن ، وجون إيركسون ، الأستاذ في جامعة لويسيانا (الولايات المتحدة) ، ومايكيل ضاهر ، الأستاذ المعار إلى جامعة دمشق .

وفي خلال مداولاتهم ومناقشاتهم عبر المقارنون العرب عن شكرهم الجزييل لجامعة دمشق ، وللبلد المضيف سورية ، كما أكدوا دور الأدباء في معركة النضال ضد الامبراليية والصهيونية والغزو الثقافي ، وضرورة تكاتف نضالهم في سبيل حماية شرف الكلمة وحرية الفكر والتعبير ، على أساس التزامهم بقضايا الوحدة العربية والتحرر العربي والإنساني .

ووجه المشاركون تحية تقدير وإكبار للدور القومي الذي تقوم به سورية في مواجهة العدوان الصهيوني الإمبرالي ، وتضحياتها من أجل تأكيد حق العرب في الدفاع عن ترابهم الوطني وتحقيق وحدة الأمة العربية واستعادة الحقوق العربية المغتصبة .

كما عبروا جميعاً عن تقديرهم للمستوى العلمي الرفيع الذي حققه أبحاث المؤتمر وروح النقاش الديمقراطي التي سادت مناقشاته ومداولاته .

وفي ختام أعماله اتخذ المؤتمر التوصيات التالية :

- ١ - ضرورة تأسيس مركز عربي للأدب المقارن ، ويطلب من مكتب الرابطة الاتصال بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم واتحاد الجامعات العربية لتحقيق هذا المشروع العربي الهام .
- ٢ - ضرورة تدعيم الجامعات العربية للرابطة علمياً ومادياً بتسهيل مهمة المقارنين وتوفير الظروف الملائمة للقيام بنشاطاتهم العلمية والمساهمة في أعمال الرابطة ومؤتمراتها ودفع إعانات واشتراكات وتسهيلات أخرى لعمل الرابطة .
- ٣ - ضرورة دعوة الجامعات العربية للرابطة إلى أية نشاطات علمية أو ملتقيات أو مؤتمرات لها علاقة ما بالأدب المقارن .
- ٤ - ضرورة تأسيس فروع للرابطة في مختلف الأقطار العربية لتكون رواد لها ، وعلى أعضاء الرابطة العمل على تحقيق ذلك .
- ٥ - يوصي المؤتمر كل المقارنين العرب بضرورة مكتبة الأمانة العامة لإعلامها بكل ما يجري من مستجدات في مجال الأدب المقارن عربياً وعالمياً لنشر تلك المعلومات والأخبار في نشرة الرابطة .
- ٦ - يوصي المؤتمر أعضاء الرابطة بتزويد الأمانة العامة والمقر الدائم بكل نتاجات أعضاء الرابطة لتكون أرشيفاً ومنطلقاً للبحث .
- ٧ - تدعى لما ورد في بيان المؤتمر الأول بعنابة (١٩٨٤) بشأن ترجمة كتب في الأدب المقارن فإن المؤتمر يؤكّد ضرورة ترجمة كتب نظرية في الأدب المقارن .
- ٨ - كما يوصي المؤتمر بضرورة عقد ندوات علمية في مختلف الجامعات العربية حول إسهامات رواد الدراسات الأدبية المقارنة العرب .

٩ - يوصي المؤتمر أن تدور أعمال المؤتمر الثالث (١٩٨٨) حول موضوع : « المذاهب الأدبية وعثاراتها في الأدب العربي ونقدّه » .

وفي الختام عبر المؤتمر والجمعية العامة للرابطة عن الشكر العميق لجامعة دمشق إدارة وأساتذة وطلاباً وعملاً على كرم الضيافة والجهود المخلصة التي بذلت من أجل إنجاح المؤتمر .

كما تم توجيه شكر للسيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة على اهتمامها بالمؤتمر ، ولكل من ساعد على إنجاحه من قريب أو بعيد ، كما عبر أعضاء المؤتمر عن تأثرهم العميق لما قوبلوا به من حسن استقبال وكرم وفادة أينما حلوا في ربوع سوريا العربية
دمشق في ٩ / ٧ / ١٩٨٦

الجمعية العامة للرابطة العربية للأدب المقارن

لله وللمقلاط: موقع حقله المعرفي

• دوي فوكيم

قسم الأدب العام والأدب المقارن

جامعة أوترشت

كان من دواعي سروري البالغ أن تسلمت دعوة البرفسور حسام الخطيب الكريمة لحضور المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ، وبالرغم من أن كثيراً من المفكرين العرب مثل مجدي يوسف وجمال شحيد وحسام الخطيب قد حضروا مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن (I.C.L.A) والتي تعقد كل ثلاث سنوات ، فما زال بالإمكان العمل على تطوير أكبر للتعاون بين المفكرين والمقارنيين العرب وزملائهم في العالم . وبعد هذا الاجتماع ليس إلا علامة في سبيل تطوير أكبر للتعاون الدولي الذي جعلناه هدفاً رسمياً لنا وحدتنا في قوانين الرابطة الدولية للأدب المقارن (A.I.C.L.A) ويبدو أن الدراسات المقارنة للأدب باتت مواتية فالتوسيع المستمر للمواصلات والتجارة الدولية يحفز فضول الفرد بالنسبة للأدب الأجنبية كما يزيد من اهتمامه بتراثه الوطني . لقد تضاعف عدد أعضاء الرابطة العالمية للأدب المقارن ثلاثة مرات على الأقل منذ عام ١٩٧٠ ، وتشكلت في كل أنحاء العالم رابطات - قطرية أو إقليمية - للأدب المقارن والأدب العام ، وليس هذا في أوروبا فحسب - حيث

كانت فرنسا مهد حقلنا المعرفي - بل في شمال أمريكا أيضاً ، وفي آسيا وأفريقيا . ولقد تأسست في العام الماضي الرابطة الصينية للدراسة المقارنة للأدب ، ويبلغ عدد أعضاء الرابطة اليابانية للأدب المقارن ٩٠٠ عضواً ، ولذا فهي تشعر بقوة جعلتها تدعى الرابطة الدولية للأدب المقارن (I.C.L.A) لعقد اجتماعها الثالث عشر عام ١٩٩١ في اليابان . وبمناسبة وجودي هنا ، أعرب عن إعجابي بالعلاقات القوية والحيوية بين الباحثين العرب من مختلف الدول ، الذين يعملون على تركيز البحث على التشابه والتمايز والاستمرارية واللااستمرارية في الأدب الإبداعي باللغة العربية واللغات الأخرى .

وقد يتadarل للذهن أن دافعي لتقديم هذه الصورة العالمية للأدب المقارن هو دافع جغرافي أوسياسي ، ولكن الأمر ليس على هذه الصورة وما قدمته حتى الآن ليس سوى تصوير عام للملامح الخارجية الخاصة بعملنا وحقلنا المعرفي . ويرأسي أن أساس تعاوننا المشترك ليس الاتصالات الكثيرة عبر التجارة والمواصلات والترجمة ، وإنما هو الهدف المشترك الذي يجمع بين كل العاملين في ميدان الدراسات الأدبية . وهذا الهدف المشترك هو دراسة الأدب بغض النظر عن اللغة التي كتب بها . ففي كثير من البحوث التراثية حول فن الشعر (وأعتقد أن هذا موجود في التراث العربي أيضاً) نجد حدساً يقول أن الأدب هو واحد بأية لغة كتب . كما نجد حدساً يقول بأن الدافع لكتابة الشعر (مهما كانت اللغة المستخدمة) ، والتأثير الحاصل من قراءته هما عاملان يشتركان في تجربة نسميهما اليوم (تجربة جمالية) . وإذا لم أكن مخطئاً فإن ثمة هدفاً مشتركاً يجمع بين كل العاملين في الدراسات الأدبية وهو أن يكشفوا عن أدبية (أو شعرية) النصوص التي تستقبل بوصفها أدباً ، وأن يظهرروا تلك

العناصر التي تميز الكتابة الإبداعية عن النصوص المتدخلة التي تتوخى أغراضًا عاجلة .

إن الشكلانين الروس هم الذين ركزوا في العصر الحديث على تلك القضية المركزية والقائلة بالأدبية أو Literaturnost . وقد نادى عالم السيميائيات الروسي جوريج لوغان (١٩٧٧) بضرورة التعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها مرمزة أو (مشفرة encoded) أكثر من مرة واحدة . وحسب وجهة النظر هذه ، يعتمد تنظيم النص الأدبي على نوعين على الأقل من نظم الرموز الأدبية واللغوية . وتتألف الرموز (الشفرة) الأدبية - بالدرجة الأولى - من نظام للعلامات Signs (يوجه القارئ لكي يقرأ النص باعتباره يتصرف بدرجة كبيرة من الترابط المنطقي أو التماسك أي أنه يجعل القارئ يستقبل الدلالات الترابطية والاستعارات وكل الأدوات البلاغية التي قد تفوته أو تبدهله غير مقبولة في نص متدخل .

إن نظم الرموز الأدبية تدعم عادة بنسب من العلامات العمومية تحفز القارئ كي ينشط توقعات معينة . حسب الجنس الأدبي الذي جرى اختياره ، كما تدعم بأنساق من العلامات تتحدد فعاليتها تبعاً لمجموعة معينة من الكتاب أم تبعاً لفترة معينة من الزمن . ولكن أيّاً كانت ميزات الاكتشافات التي توصل إليها علم الإشارات (السيميائيات) ، فمن الواضح أن لوغان يعتبر الأدب نتيجة لعملية معالجة أوسع للهادة اللغوية ، أي أن الأدب هو فوق لغوي ، Supra - Lingual أي أنه غير محصور بلغة واحدة : إن نظم رموز الأدب لا تعترف بالحدود اللغوية . ثمة حجج وافرة لدعم هذا الرأي ، فعلى سبيل المثال ، بالإمكان أن نلحظ سنن (الرموز) الرومنتية أو الواقعية في أدب معظم

الأمم الأوروبية ، ولكننا نجدها أيضاً في الآداب العربية والأجنبية . وال السنن التجانسة (generic Code) للنشر القصصي هي أيضاً عامة في كل التقاليد الأدبية الكبيرة ، من هومير وس وألف ليلة وليلة حتى الحاضر . وثمة حجة أخرى دامغة لدعم الفكرة القائلة بأن نظم الرموز الأدبية تبقى كما هي بصرف النظر عن اللغة المستعملة وتقول هذه الحجة أن الأدب قابل للترجمة من حيث المبدأ . وهذا بالرغم من أن بعض الترجمات تبقى بدون فائدة بسبب من عدم معرفة المترجم بالسياق الثقافي النص الأصلي . ففي الأغلب تكون عدم كفاءة النصوص المترجمة بسبب من قصور معرفة ثقافي ، أكثر من كونها مشكلة لغوية .

يمكن القول أن نظام الرموز الأدبي يبني على أساس نظام الرموز اللغوي . ويفيدو حسب رؤية القارئ المهتم بالأدب أن الرموز الأدبية تفرض نفسها على القواعد اللغوية . فالموضع الذي قد يراه عالم اللغة خروجاً على القاعدة التحوية يمكن أن نجد فيه أن الرموز الأدبية تعارض وتجاوز الاستعمال اللغوي المألوف . وهذا ما نجده في الخيارات الدلالية (Semantic) والتركيبية (syntactic) الاستثنائية للشعر المستقبلي والشعر السريالي الذي تقبله الآلاف والآلاف من القراء .

ومفهوم (الأدبية) بالشكل الذي طرحه رومان ياكوبسن (1921) توسيع فيه جوريج لوتمان ليصبح (تصوراً conception) عاماً للأدب ، يوفر بؤرة عمل موحدة لحقننا المعرفي ، وفي الواقع إن هذه المستجدات الحديثة باللغة الأهمية بالنسبة للأدب المقارن . ويفيدو أنه بالإمكان الآن القيام بدراسة مقارنة للأدب على أساس قواعد موحدة تحدد إنتاج الأدب وتلقيه . وأنا هنا لا أقول

بأن الخصوص التام للقواعد يؤدي إلى تأثير جمالي . (وبالتأكيد في علم الجمال يؤدي خرق القاعدة إلى تأثير إيجابي) ، ولكنني مع هذا أعتقد بأن خرق قواعد أدبية معينة يكون ذات تأثير في حالة واحدة فقط ، وهي أن تحترم القواعد الباقية . ومن الصعب أن تخيل كيف سيكون بالإمكان اعتبار نص مانصاً أدبياً إذا ما كسرت كل قواعد نظم الترميز الأدبية فيه . ومع أنه من الممكن استبدال الأعراف المتجلسة وتلك المرتبطة بفترة زمنية معينة . بل إنها بالفعل تعرضت للتغيير خلال تاريخ الأدب (ولكن هذا الاستبدال نادراً ما يكون تماماً) . ومع هذا تبقى القاعدة الأدبية الأولى . هي تلك القائلة بأنه كي يعتبر نوعاً أدبياً يجب أن يتصرف ذلك النص بدرجة عالية من التماسك والترابط المنطقي مما يؤهلهنا لقبول وتفسير الأساليب الشكلية والنحوية في النص الأدبي ، والتي تبقى غير مقبولة أو غير ملحوظة في النصوص المتداخلة .

ولا يمكن خرق هذه القاعدة بدون إلغاء التأثير الأدبي للنص . وهذه في رأيي هي الأرضية المشتركة لدى دارسي الأدب الذين يعملون وفق تقاليد ثقافية متباعدة . ولا تتجه جهودنا التفسيرية نحو المعنى المرجعي referential للنص فحسب ، ولكنها تتجه أيضاً نحو شكل النص الذي يعبر عن دلالة كذلك . وينادي لوتمان بدراسة دلالة semanticization للعناصر الشكلية في الأدب ، وأنا أعتقد بأن آراء لوتمان تلخص بصورة ملائمة ما هو معروف مسبقاً لدينا في أن الترتيب الشكلي المحدد للنصوص الأدبية يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار وأن يفسر .

أرجو أن تكون مناقشتي قد نجحت في الإقناع بأنه لدى المقارندين مهما كانت جنسياتهم وخلفياتهم ، وبالواقع لدى كل دارسي الأدب ، هدفاً

مشتركاً : وهو اكتشاف النسق الأدبي الذي يتم التعبير عنه بوسائل لغوية ولكنه يتجاوز دائرة اهتمام اللغويين . فالمقارنة إذا تكون بالاعتماد على المعرفة بالنسق الأدبي الذي يميز كل أنواع الكتابة الإبداعية . وهذا يبحث المقارن عن الفروقات (بين النصوص) على ضوء معرفته بالتشابهات وربما يكون عليه أن يبحث عن التشابهات أولاً كي يحدد الفروقات فيما بعد .

وعلى المرء ألا يفاجأ إذا ما قلت أن شغلنا الشاغل ليس الأدب المقارن وحده (وربما حالياً ليس أول مشاغلنا) وإنما الدراسة العامة للأدب .

وأعني دراسة الخصائص العامة للظاهرة الأدبية والاتصال الأدبي .
ويسدو أن الآداب العربية المختلفة توفر مادة اختبار ممتازة للبحث في الأعراف العامة التي تجمع سوية تلك التقاليد الأدبية ، وكذلك الأعراف التي تباعد فيما بينها . وبالفعل علينا أن لا نكون مقارنين فحسب وإنما عموميين أيضاً . وفقط إذا انطلقنا من فهم عام لماهية النصوص الأدبية ، وكيفية عملها في الاتصال ، نستطيع أن نتوصل بنجاح إلى الدراسة المقارنة للتأثير والتلقى ، ودراسة الفروقات بين الأنساق الأدبية وتدخلاتها المشتركة ، وبصورة أكثر عموماً ، دراسة عمل الأعراف المستحدثات في الأدب .

إني إذ أؤكّد على أهمية الجوانب الشكلية والتماسك (الحقيقي أو المفترض) للنص ، لا أدعو للعودة لفلسفة (الفن للفن) الجمالية التي عفاهما الزمن . ومن الصعب أن نصدق أن الأدب قد نجح في البقاء في كل الحصارات الكبرى لوأن سبب وجوده الوحيد كان اللعب أو المتعة فقط . وأنا أعتقد بأن مفهوم ياكوبيسون حول حالة الاتصال communication situation كما أوضحتها في

مقالات : (اللسانية والشعرية Linguistics and Poetics) عام (١٩٦٠) ما يزال مفهوماً صحيحاً . وهو يقول في مقالته تلك بأن لكل نص عدة وظائف ويعدّ ستّاً من هذه الوظائف . وضمن هذا السياق تتصف الوظيفتان الشعرية والمرجعية بأهمية خاصة . وقد أغامر بقولي أن إعطاء الشرعية الاجتماعية للأدب يمكن في الاحتمال بأن النصوص ذات الوظيفة الشعرية أو الجمالية القوية يكون بإمكانها أيضاً (وغالباً ما يحدث هذا بصورة غير معلنة) إيصال رسالة ما حول حقيقة اجتماعية ربما كانت ستقابل بالتجاهل أو بالرفض فيما لو صيغت مباشرة بلغة متعرجة .

إن الأدب إلى حد ما أداة إقناع مستترة ، وهذا السبب يتمكن الأدب من اختراق الحدود الأيديولوجية والماوافق المتحجرة ، وكذلك يتمكن من إغواء الناس كي يستمعوا لوسائل لم تكن لديهم النية في سماعها . وبالإمكان ملاحظة هذه الوظيفة في كثير من النصوص الأدبية . وأول مثال يتadar للذهن فوراً هو أداء التمثيلية في مسرحية (هاملت) الذي يقود الملك للكشف عن إثمه . وهذه بصورة أهم هي وسيلة المسرح داخل المسرح التي تؤثر على مجرى الأحداث .

وفي العصر الحديث أيضاً نجد أمثلة للوظيفة المرجعية أو الإفهامية للأدب . فروايات دوستويفسكي ليست مجرد قصص جميلة ولكنها تعبر أيضاً عن استبصر في السلوك الإنساني كان له أن يتبنّأ بعلم النفس الحديث . ولعبت أشكال أخرى من القصص دوراً في تحرير شعوب أو أقلية مسحوقة أو في منح شعب ما هويته الوطنية أو في الدعوة إلى المقاومة السياسية . وفي الأدب الصيني الحديث أدت مسرحية (هاي جوي) المطرود من الوظيفة (للكاتب الصيني)

ووهان عام (١٩٦٠) والتي حوت نقداً مقنعاً لسياسة ماوتسي تونغ أدت إلى إثارة استجابات شعبية واسعة النطاق مما دعا لرد فعل قوي : الثورة الثقافية .

ويبدو أن البث غير المباشر أو المقنع للرسائل من خلال أشكال جمالية سارة هو صيغة اتصال نحتاجها ونحبها جميعاً . وبإمكانها وحدها توفير تفسير كاف للمكانة الراسخة التي يتمتع بها الاتصال الأدبي في كل التقاليد الثقافية الكبيرة . ومع هذا توجد عوامل أخرى تبرر وتفسر وجود الاتصال الأدبي . لقد تعاملنا حتى الآن مع مقدرة الأدب على إيصال المعرفة بطريق غير مباشر وعلى الإقناع بوسائل غير مباشرة ، ولكننا أيضاً نعتبر الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر (المتنكرة) والاتصال الفني غير المباشر مع آناس آخرين يبقون (كونهم قراء) بعيدين لمسافة أمان كافية .

وأخيراً وليس آخرأ ، قد يجد الأدب تبريره في وظيفته الوراء - لغوية

meta - lingual

وفي قدرته على مناقشة نفس اللغة التي يستخدمها والتعليق عليها (ياكوبسون ١٩٦٠) ويؤمن الأدب وسائل ممتازة لنقد الرواسم (الكليشيهات) والشعارات ذات الاستعمال العملي اليومي . ويقوم الأدب من خلال هذه الوظيفة بتوجيه انتباها صوب صياغة النص مما يجعل القارئ يركز على الدال تركيزه على المدلول . فقارئ الشعر ، والأدب بعامة ، لا يمكنه تجاوز الشكل الذي يقدم الأدب عبره ، لأن هذا يمنعه من الربط المباشر والبسيط بين الكلمة والموضوع الذي ترجع (تشير) إليه هذه الكلمة . لأنه لو كانت الكلمات هي ذاتها مرجعياتها في وعي القارئ (لو كان ورود الكلمة

ما يطلق مباشرة رد فعل محدد هرتبط بالشيء نفسه الذي ترجع الكلمة إليه) لفقدنا موقفنا النبدي تجاه الواقع ، ولكننا صدقنا أي نص نقرأ منها كان ، ولوقعنا ضحية لأية دعاية .

ويذكرنا الأدب بما أسماه ياكوبسون بوضوح الرموز palpability of the signs إذ أن هناك فرقاً في الأدب بين الكلمة والمعنى ، وبين المعنى المباشر والدلالة البلاغية وبين التخييل والواقع . وتستحسن الدلالة الأدبية المعقّدة كي نطلع على اللغة التي نستخدمها ، ولننقد المألوف في الاستعمال اليومي للغة ولنستبدل بالكليشيهات البالية للغتنا استعارات بلاغية جديدة .

ولن تصعّقنا الاستعارات الجديدة بكونها غريبة وغير مألوفة إلا في البداية ، ولكننا نعتاد عليها بالتدرج ، وخاصة إذا بدأنا باستخدامها خارج مجال الأدب . وبمرور الزمن تحول هذه الاستعارات إلى كليشيهات جديدة ، تحتاج بدورها إلى أن يكشف النقد عنها في الكتابات الإبداعية . وهكذا وبينما عجلة الأدب تدور فهي تعمل كالآلة لتطهير لغتنا اليومية من أسوأ كليشياتها .

والكاتب الألماني (بوتوشتراوس) (ومثله كثير من الكتاب المعاصرين) يعي تماماً الوظيفة الوراء - لغوية للأدب وهو يقول في قصته الإهداء Die

1977 Widmung : 1985

« كأداة تكنولوجيا تنظيف المعرفة الرمزية
المستهلكة وتشغيل دارة نفایات الدلالات
تكمّن في أيدي أناس غير أكفاء : الشعراء » .

إن وظيفة الأدب كآلية لتطهير اللغة هي سبب لقدرة الكتابة الإبداعية على الحياة والبقاء في كل التقاليد الثقافية الكبيرة ، إذ تستطيع اللغة تجنب الجمود وأن تكون وسيلة اتصال ثمينة بواسطة تدخلات الأدباء وأحياناً بوساطة تمردتهم الصريح على اللغة .

لقد حددت هدفنا المشترك : وهو دراسة الأدب والاتصال الأدبي ، وببحثت في مختلف الوظائف الأدبية والمشروعات الاجتماعية للأدب ، ومع هذا فالطريقة التي رسمت بها خطوطاً عريضة لحقل بحثنا المشترك بعيدة عن الكمال أو الشمولية ، ولكنني ربما أكون قد نجحت في الإشارة إلى بعض القضايا المركزية في حقلنا المعرفي ، وأفهم ما أود تأكيده هو أن غرض بحثنا يمكن إيجاده في كل التقاليد الثقافية الكبيرة .

ومع أن مفاهيمنا حول الأدب قد تتلف في التفاصيل الصغيرة ، وقد يكون التأكيد على وظيفة معينة للاتصال الأدبي في مدة زمنية معينة مختلفاً عنه في مدة أخرى ، ولكن الوظائف المتعددة للأدب التي ذكرتها (والتي تشرع الاتصال الأدبي كظاهرة اجتماعية) تلعب مع ذلك دوراً في أية ثقافة كانت .

ففي كل الثقافات نجد مفهوماً أدبياً يؤكّد القاعدة القائلة بأنه يجب قراءة النص على أنه يمتاز بدرجة عالية من التماسك ، وذلك كي يعتبر نصاً أدبياً . وستكون هذه هي حجتي على الأقل إذا وجدت نفسي منشغلًا في تقصيِ للأدب متعدد الثقافات (فوكينا ١٩٨٤) .

بعد أن قلت الكثير عن حقل بحثنا وهدفنا المشترك ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : هل يوجد هناك منهج واحد للبحث ؟ إذا كنا قد تقبلنا

فكرة وجود أدب واحد في التقاليد الثقافية المختلفة ، فهل يكون لدينا توجه علمي واحد ؟ أو بعبير أبسط ، هل توجد حقيقة واحدة فقط ؟ أو هل تستطيع المقولات المتضاربة - حيث ينادي كل منها بصحته - أن تتعالى فيما بينها
سلام ؟

وهل يجب علينا أن نقر مقدار صحة المقولات المتنافسة ؟

ولكنا إذا سلمنا بإمكانية التعايش بين المقولات المتضاربة والمتناصفة فسيصبح حقلنا المعرفي مرتعاً لأشد الخيالات جوهاً .

وأنا لست ضد الخيال ، لا في الأدب ولا في البحث العلمي وإنما يبقى دور المخيلة غير المنضبط محدوداً في مرحلة معينة من مراحل البحث العلمي وفي حقلنا المعرفي كما في حقول البحث الأخرى ، على المرء أن يميز بين مراحل البحث التالية :

١ - مرحلة الحدس والتخمين .

٢ - مرحلة تشكيل المفاهيم .

٣ - مرحلة البحث التجريبي .

وقد يفرض الخيال على التخمين - وهو أول استطلاع في حقل البحث وبداية لاستخلاص الاحتمالات وتسمى كثيراً من تفاسير النصوص الأدبية للمرحلة الأولى هذه .

ولكن إذا كان حقلنا المعرفي أن يكون معادلاً لحقول البحث الأخرى كالطب أو الاقتصاد ، لا يعود بإمكانه الاكتفاء بتفسير نصوص فردية ودراسة

أهميتها بالنسبة لحياتنا الخاصة ، ولا يعود بإمكانه أيضاً التوقف عند مرحلة تشكيل المصطلحات والمفاهيم ، وإنما عليه أن يتابع إلى المرحلة الثالثة والتي أسميتها مرحلة البحث التجاريي ، وهي توفر قوانين للتمييز بين العبارات المزيفة والصحيحة .

إن على دراية تامة بالتعقيدات التي تصادف بحثاً كهذا ، وبكل الحجج المستعارة من (علم اجتماع المعرفة) ومن النسبية الثقافية ، ولكنني مع هذا ، أؤمن بأننا إذا كنا نتوخى التعاون الدولي والمناقشة العلمية التي تتجاوز الحدود الوطنية والثقافية فإننا بحاجة لمعيار واحد للصدقية *Truth* .

وأنا لا أحل المشكلة بهذا القول ، ولكني أطرح سؤالاً جديداً :

ما هو معيارنا النقي لعبارات الصادقة ؟

ولا بد لنا من إيجاد حل لهذه المشكلة العرفانية (الأستمولوجية) إذا كنا نريد أن نأخذنا زملاؤنا العاملون في حقول البحث الأخرى على محمل الجد . ويدون أن نمر على هذه الأسئلة الأستمولوجية فإننا نخاطر بالوقوع ضحية لأية موضة جديدة عابرة قد تدلي بدلوها . وفي الواقع ، من المحرج أننا نجد بعد برهة قصيرة لا تتجاوز خمسة أعوام أو عشرة أن حقلنا المعرفي يتعرض لجدولة جديدة تماماً ، إن الاستمرار في إيجاد النتائج الموثوقة هو ما نحتاجه في حقلنا المعرفي ، والدراسة التجريبية للأدب هي السبيل للوصول إلى هذه النتائج الموثوقة ، وأعني بها ، القضايا أو الاقتراحات التي تقبل الاختبار ، وإذا نجحت في تجاوز النقد أمكن إضافتها إلى مجموعة الفرضيات المقبولة مؤقتاً . إن أحد نقاط الضعف الأساسية في الدراسات الأدبية هي أنه عدا في حالة كتابة السير

(البيوغرافيا) والموسوعات حيث تم عملية تكديس الحقائق البسيطة ، عدا ذلك فإن الدراسات الأدبية تفتقر إلى الاستمرارية ، فكل جيل جديد يشعر بدافع إلى إنتاج مفاهيم أدبية جديدة ونظريات جديدة للأدب . وبالطبع فإن النقد نتائج البحث السابق تاريجياً مسألة ضرورية ولكن هل من الضروري أن نبدأ في كل مرة من نقطة الصفر ؟

ماذا تعني الكلمة تجربتي ؟

غالباً ما يشار في المناقشات التي تدور حول مزايا البحث التجاري إلى وجود توتر بين الإطار الذهني الذي يقود الملاحظة وبين الحقائق التي قد لا نلاحظها لأنها لا تدخل ضمن الإطار الذهني المحدد مسبقاً . وقد ناقش هذه المسألة زميلي مواطني ح . ح آ . موبيح (١٩٧٩) قبل بضع سنوات . وكثيراً ما يؤكّد في المنشورات الحديثة على الإطار الذهني والتصور (conception) النظري على حساب الملاحظة المباشرة ، فمثلاً زيفيريد شميدت المزعوم بأنه صاحب نظريات تجريبية ، ويدعم آراءه بالتصورات النظرية التي توفرها مجموعة من الباحثين ، وهذا تسمى هذه التصورات عبر ذاتية inter - subjective ذلك بدلاً من الملاحظة المباشرة للحقائق (شميت ١٩٨٠ : ٦ - ٧ قارن فينكه - ١٩٨٢ : ١٠٨ - ١١٦) ، ويبدو جلياً أن هذه النظرة هي نتيجة تقدير مبالغ به للملكات الكلامية عند الإنسان .

إن خطر الختمية اللغوية في عصر الإعلام هذا (وعصر ميشيل فوكوز أدوار سعيد) هو خطر محقق تماماً . ويستجيب البشر ، ليس فقط للرموز الكلامية ولكن

أيضاً للرموز غير الكلامية (مثل التعبير غير - الكلامية للملل أو التعب أو الألم أو الخوف أو الجوع أو الرغبة أو الرضا ... إلخ) وباختصار لما يعرف عادة بالحقيقة الاجتماعية .

وسواء أحب المرء أن يؤكد الوظيفة التوجيهية للإطار النظري أو استحالة تجاوز المعلومات التجريبية ففي الحالتين لا يمكن البحث أن يكون تجريبياً إلا إذا أمكن اختبار نتائج البحث بوسيلة أم بأخرى . ولا بد من الاعتراف بأن بعض الباحثين يؤكدون على السؤال القائل بأنه لأية درجة تواصل correspondence القضايا العلمية مع الحقائق ؟ (معيار التواصل) ويوجد باحثون آخرون يعلقون الأهمية على التماسك مع نظريات تقبلتها مجموعة معينة (معيار التماسك) أو العبر ذاتية (قارن ريشير ١٩٧٣) .

إن التأكيد على مسألة التماسك مع الحقائق أو على مسألة الاتفاق العبر ذاتي قد يتباين ، ولكن التطبيق التام والمنفرد لأي منها فقط لن يكون ذات نفع مطلقاً . وحتى لو اعتقد المرء بإمكانية ملاحظة الحقائق المعزلة (بالرغم من محاجة غومبريتتش التي نقلها فينكه عام ١٩٨٢ : ١١١) ، فعلى المرء أن يقر بأنه ما إن ترتبط هذه الحقائق فيما بينها حتى يدخل عنصر تفسيري على أساس مفاهيم السببية والمواقف النظرية التي تأخذ بها جماعة معينة . إن الاعتماد الساذج على ما يسمى بالحقائق المجردة لا يمكن أن يؤدي وحده إلى قضايا propositions علمية . ومن جانب آخر ، من المستحيل كذلك الاعتماد الكلي على المعيار عبر الذاتي وحده . فقد ت يريد جماعة من الباحثين حماية نفسها من النقد لأسباب تتعلق بالمصلحة الشخصية أو بالتكلس أو أي سبب آخر . إذاً لا بد من سماع النقد ، والبحث في الحقائق الجديدة ، إذاً ما كان للبحث

العلمي أن يتقدم . ولهذا فالقابلية للنقاش المفتوح هي شرط مسبق وأولي في البحث العلمي .

وفي الواقع ، إن كل ذلك معروف لنا مسبقاً . ولكن السؤال عما إذا كان حقاً نتوخى في بحثنا الاستمرارية والإبانة والقدرة على دحض التزيف وعبر - الذاتية ، هو سؤال مخرج تماماً . وعوضاً عن ذلك ثمة اتجاه قوي التأكيد على دور الموضوع ، واستعادة موضوع يدعى أنه فقد أو تشتت ، إلا أنه هذا الاتجاه يفتقر إلى الدافع العلمي . وبإمكانى القول أنه في الدراسة التجريبية للأدب لا توجد أهمية كبرى للموضوع ولا للشخصية ومع هذا فإن التمييز النظري بين المشارك والملاحظ يتسم بالحساسية (كما ناقشناه في كتابنا نظريات الأدب في القرن العشرين ١٩٧٣) ، ولكن اسمحوا لي أن أضيف ولو على سبيل المجادلة ، بأن الملاحظ العلمي ، كمنشأ نظري *theoretical construct* قد يكون أي شخص وحتى أنه يمكن أن يكون آلة .

يجب أن يحطم الجدار الفاصل بين العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، وذلك كي تفادى الحماية غير المقبولة لما يسمى بالقضايا الصدقية *truthful propositions* ولكن العبر - الذاتية تختلف عن إجماع للباحثين داخل منتدى مغلق ولذا ، كي تتجنب إضفاء صفة المناعة على المعتقدات عبر - الذاتية لا بد من وجود بعد عبر - معرفي *interdical diciplinary* / يضم عدة معارف / في اختبار القضايا العلمية . ويجب على ملاحظات دارس الأدب حول الأسلوبيات أو التجربة الجمالية أو العلاقات الاجتماعية بين الكتاب والقراء يجب أن تكون مفتوحة لنقد علماء اللغة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع على التوالي . وإذا

ما صمدت هذه الملاحظات للنقد المقدم من وجهة نظر حقول معرفية أخرى ،
أمكن للباحثين العاملين في الحقول المعرفية الأخرى الاستفادة منها . وبالتالي
فإنها تساهم في معرفتنا العامة بالإنسان والمجتمع . إن الاختبار (عبر -
الذاتي) يفيد في تحرير الدراسات الأدبية من التصور بأن الاختبار (عبر -
الذاتي) يعتمد على معتقدات شخصية وفردية ، بينما يذهب الاختبار (عبر -
المعرفي) خطوة أكبر إلى الأمام ، إذ أنه باعتباره جاماً لوجهات نظر متعددة ،
يفصل النتائج المسندة من غير المسندة ، ويسهل إيصال النتائج المسندة إلى
الجمهور العام . وهو على هذا النحو ، يصرف عن الدراسة الأدبية التصور
السائد بأنها تتصف بالعزلة النخبوية .

وقد يتساءل المرء عما إذا كان لهذا الجهد ما يبرره وإذا ما كان الجمهور
العام (من صحافة وبرلمان وصناعة) سيدي أي اهتمام . هل يريد الجمهور
العام حقاً أن يعرف كيفية عمل النظام الأدبي ؟ وإن جوابي هو : نعم ، بشرط
أن نشرح للجمهور ما نريد تقديمهم .

إن دراسة الأدب تتيح المجال للحصول على بيانات موثقة (توثيقات)
كثيرة حول إنتاج وتلقي نصوص كان لها وما يزال تأثير جمالي . إن التحليل
العلمي لهذه المادة - التي من الممكن أن تكون ذات قيمة عظيمة للحقول
المعرفية الأخرى وكذلك للسياسات الثقافية الحكومات . لا يزال في بداياته
الأولى . ومن الخطأ أن تعتبر التجربة الجمالية مجرد رفاهية وإنما يجب اعتبارها
مصدر متعة ميسراً لكل فرد ، وعلاجاً ضد الملل والاشمئزاز ، ولو كان بالإمكان
إيجاد تحديد أكثر تفصيلاً - مما كان يحدث مسبقاً - لكيفية إنتاج التأثير الجمالي

لالأدب فسيكون لذلك نفعاً ليس فقط بالنسبة للدارة الأدبية ، وإنما لمجالات التبادل الثقافي الأخرى كذلك ، مثل السينما والرقص والعمارة والإعلام .

إني إذ أؤكد على ضرورة الاختبار (عبر - الذاتي) و (عبر المعرفي) لنظرياتنا وملاحظاتنا ، أؤكد خياري بأنه توجد هناك حقيقة واحدة فقط .

فالحقيقة إذاً ليست نتاجاً أو امتيازاً لطبقة واحدة أو لعرق واحد أو لتراث ثقافي واحد وكان من العبث أن أسافر من مكان بعيد إليكم ، وأن أدخل معكم في نقاشات علمية ولم أكن مؤمناً بوجود حقيقة واحدة يمكن من حيث المبدأ أن يشترك فيها الجميع بغض النظر عن خلفياتهم الثقافية والاجتماعية .

وختاماً حديثي هو أننا لسنا بحاجة إلى اختبارات (عبر - ذاتية) و (عبر - معرفية) فقط ، وإنما أيضاً إلى اختبارات يقوم بها باحثون يتthمون إلى تقاليد ثقافية مختلفة . وهذا أعني أن يتطور التعاون الدولي في حقل الدراسات الأدبية بالفعل . إن دراسة الاتصال الأدبي هي حقل معرفي لا يقبل التقسيم تماماً كالطبع أو علم الاقتصاد أو علم دراسة الأحوال الجوية (كامثلة على مجالات معرفية ذات موضوع معقد بعض الشيء) . لا بد من مناقشة فرضيات ونظريات الدراسات الأدبية على نطاق عالمي إذا ما كان هذه الفرضيات والنظريات أن تتمتع بفعالية عالمية .

أتعنى من صميم قلبي أن يساهم مؤتمركم هنا في ذلك النقاش العالمي .

REFERENCES

- Finke, Peter, 1982. Konstruktiver Funktionalismus: Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur (Braunschweig and Wiesbaden: Vieweg).
- Fokkema, Douwe W., 1984. "Cultural Relativism Reconsidered: Comparative Literature and Intercultural Relations," in Douze cas d'interaction culturelle dans l'Europe ancienne et l'Orient proche ou lointain (Paris: Unesco).
- Fokkema, D.W. and Elrud Ibsch, 1977. Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics (London: C. Hurst).
- Jakobson, Roman, 1921. "Die neueste russische Poesie," in Stempel 1972. 19-136.
- 1960. "Linguistics and Poetics," in Sebeok '960: 350-376.
- Lotman, Ju.M., 1977. The Structure of the Artistic Text, trans. Ronald Vroon (Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan).
- Mooij, J.J.A., 1979. "The Nature and Function of Literary Theories," Poetics Today 1, 1-2: 111-135.
- Rescher, Nicholas, 1973. The Coherence Theory of Truth (Oxford: Clarendon Press).
- Schmidt, Siegfried J., 1980. Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft, I: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur (Braunschweig and Wiesbaden: Vieweg).

أصوات من الخارج

رواية المغرب باللغة الفرنسية

د. جون. د. أركسون

(جامعة لويزيانا)

أرغب في أن أقرأ لكم مقطعين ، يشكل كل منها المقطع الأخير من
رواية :

أوهما من رواية اي . ام . فورستر (الطريق إلى الهند) ، وثانيهما من
رواية بول بولز (السماء المظللة) . في رواية فورستر تلتقي الشخصيات ،
(عزيز) و (فيلدنع) بعد سنوات عديدة من الفراق :

« لماذا لا نستطيع أن تكون أصدقاء؟ » ، قالها الأخير ممسكاً به
بمحبة .

« إن هذا ما أريد .. إن هذا ما تريده » . لكن الجياد لم ترد ذلك فلقد
ابعد بعضها عن بعض ، والأرض لم ترد فأرسلت صخوراً يجب أن يعبرها

الفرسان برتل وحيد ، وكذلك المعابد والخزان ، والسجن ، والقصر ، والطيور ، والجيف ، وبيت الضيافة ، بدا ذلك واضحاً لها عندما خرجا من الفجوة وشاهدا (ماو) في الأسفل : لم يريدوها .. صرخت أصواتهم بالملائكة « لا ، ليس بعد » ، قالت السماء : « لا ، ليس هنا » .

وهكذا فشلت محاولة التوفيق بين الثنائي المتغرب ، بين شرقي وغربي .

وأما في رواية (بولز) فإن المحاولة اليائسة لبطل القصة في أن يجد ذاته في عالم أفريقيا الشماليّة ، تنتهي بموته وبجنون زوجته . فالشخصيات العربية تسير بين العرب كما لو أنها تسير بين غرباء . فالمقطع الأخير يقدم لنا استعارة بلاغية ، حيث نجد حافلة ركاب (ترام) في الجزائر تشق طريقها عبر الجزء الأوروبي من المدينة :

« واندفعت (الحافلة) تشق طريقها عبر الجموع التي كانت تملأ الشوارع واجتازت بصعوبة ، منعطفاً آخر ، ثم بدأت صعوداً بطيئاً للشارع (غاليني) . في الأسفل بدت أنوار المرفأ المترافقية على المياه المتحركة بهدوء . ثم لاحت في الأفق الأبنية الشاحبة والشوارع المعتمة . وعند حافة الحي العربي فإن الحافلة ، التي ما زالت مزدحمة بالركاب ، قامت بالتفافية عريضة على شكل حذوة حصان ثم توقفت . لقد كانت تلك نهاية الخطص ٣١٨ .

يمدثنا المقطعين الأخيران في كلتا الروايتين ، بنوع من التشاؤم ، عن الفجوة الكائنة بين شعوب الشرق ، وشعوب الغرب ، لكن مشكلة إخفاق الاتصال بين الشرق والغرب ليست جديدة بأي شكل من الأشكال فقد أجرت دورية فرنسية (دفاتر الشهر) *Les Cahiers du mois* إحصاء عام ١٩٢٥ بين عدد

من الكتاب والمستشرقين المعروفين حيث طرحت أسئلة تتعلق بعلاقة الشرق والغرب ، وكان أحد الأسئلة التي طرحتها (موريس ميرلانك) قد تفي بمعرفة فيما إذا كان «الشرق والغرب غير قابلين للاختراق المتبادل»^(١)

إن هذا هو السؤال الذي يشغلني الآن . . .

كثيراً ما كتب الغربيون عن الشرق . فلقد ظهرت ما بين عامي ١٨٠٠ - ١٩٥٠ ما يقارب ستين ألف دراسة^(٢) ، إن المنهج الأكاديمي والمدرسي المعروف بالاستشراق قد سيطر على تفكير الغرب فيما يتعلق بالشرق المسلم منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ولقد تمت السيطرة التامة على الدراسة المقارنة بين النصوص الغربية والشرقية من خلال مصادر موثوقة . إن الاستشراق هو بالطبع مصطلح غامض ومحير ، ويغطي مساحات شاسعة وشعوباً كثيرة من المغرب إلى الشرقيين الأدنى والأوسط فجنوب شرق آسيا انتهاء بالشرق الأقصى . وما لا شك فيه أن الاستشراق قد قدم للغربيين فكرة عن الشرق ، على أنه مجموعة من البشر ، غير متبلورة ولكنها متجانسة ويمكن تعريفها على أنها : « الآخرون دوننا أي تمايز بينهم . إنهم غيرنا من الناس ، وأنهم غيرنا فهم يشكلون خطراً على طمأنينة الغربيين .

لقد عبر ماركس عن موقف المستشرق عندما تحدث عن المهمة المزدوجة لإنكلترا في الهند : « الشطر الأول تدميري والثاني إنمائي ، الأول هو عملية حق المجتمع الآسيوي ، والثاني هو وضع الأسس المادية للمجتمع الأوروبي في آسيا»^(٣) . ونستطيع أن نذكر أيضاً عبارة ماركس الشهيرة : « لا يستطيعون أن يمثلوا أنفسهم ، ولكن يجب أن يتم تمثيلهم » .

لقد شد عدد من الكتاب أمثال ادوارد سعيد وأنور عبد الملك ، انتباها إلى أن الاستشراق الذي استخفى في ثوب من الموضوعية والدراسة العلمية ، قد عمل كخادم للعقيدة الفرنسية وللفكر الإمبريالي . إن الاستشراق ، بشكله الحالي الذي يغطي دراسات تتعلق بالعالم الإسلامي والشرق العربي ، لم يفشل في الاستجابة لمشكلة انقطاع التواصل بين الشرق والغرب فحسب ، بل أسهم فيها بشكل كبير .

* * *

إن الموافقة بين عزيز و(فيلدنج) ، بين المتمي إلى الشرق والمتمي إلى الغرب ، ستظل فاشلة دوماً طالما تسعى أو تمتلك إحدى الثقافتين سيطرة على الثقافة الأخرى ، وطالما يبقى حديث الشرق خطاب صمت مع الغرب .

هل يجب أن يكون الأمر كذلك ؟

في نبتي الحديث عن هذا الخطاب الصامت كما أسماه الناقد المغربي عبد الكبير الخطيب في كتابه الأخير بالإضافة المغرب بالجمع Maghrib Pluriel حيث ناقش فيه روائي المغرب الناطقين بالفرنسية بالإضافة إلى روائي العالم الثالث بشكل عام وعلاقتهم مع الغرب^(٤) . والنموذج ليس مؤامرة على الصمت ، بل إن العالم الثالث ، حتى وأن تحدث بصوت عال لا يسمع من قبل المغرب .

إن تلك المعضلة بعينها التي واجهت كتاب المغرب الذين اختاروا الكتابة بالفرنسية هي موضوع ذو أهمية خاصة من حيث اختيارهم للغة ذات توجه

مباشر للمغرب ، كوسيلة للتعبير عن هوياتهم الخاصة وباستخدام مثال عن (الخطاب الروائي) .

عند كاتب ياسين من الجزائر ، فإني سأنظر بسرعة ، إلى كيفية فرض اللغة الفرنسية نفسها على كتاب المغرب الذين كتبوا بها ، وذلك قبل الحديث بالتفصيل عن الطريقة التي تمكنوا من خلاها من فرض أنفسهم ورغباتهم و حاجاتهم عليها .

فباختيارهم الفرنسي اختار كتاب المغرب أسلوب مخاطبة متشارباً بعقيدة الطبقة الحاكمة المسيطرة في المجتمع الأوروبي ومحكوماً بها (جان فرانسوا ليونارد) بالخطاب الأعلى metadiscourse ، المشمول ضمن الخطاب الرئيسي الذي يرتكز على فلسفة منطقية التمركز logocentric ، تطورت منذ عهد أرسطو . إن هذا الخطاب الأعلى دشن عملية لتوظيف الحقيقة من شأنها أن تحدد شروطاً للحقيقة التي على أساسها قام الخطاب الغربي إنما الحقيقة التي لا تستخلصها من الصدق الأخلاقي المطلق والثابت بل من حاجة الطبقة الحاكمة لتشريع الأفكار التي تسود حكمها^(٥) ، ففي معالجة هذه الإشكالية لكاتب شرقي يكتب بلغة مشتقة من الثقافة الغربية ، وتواجهه العقيدة المتصلة في تلك اللغة بمحسن التأكيد على أي حال أنه ليس بمفيد في خيارة بين الصمت أو القبول بسميات الهيمنة الأوروبية على الشمال الأفريقي . لقد ابتدع بعض الكتاب المغاربة المهمين ، من أمثال كاتب ، طريقاً ثالثاً ، هو استراتيجية الاستفادة من أسلوب الفرنسي الرزين وتحويله ليخدم أغراضهم ، لقد تمكنوا ، كما يقول الخطيب من خلق فضاء جديد لكتابتهم من خلال وضع أنفسهم بشكل جذري في المسافة الواقعة بين الهوية والاختلاف ، أي المسافة

بين توافقية تلك اللغة التي تسعى لتمثيل كل المتحدثين بها (غربين كانوا أم شرقين) ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى خياراتهم الجذري بالتجاه الحضارة الغربية التي شكلت الأساس العقائدي للغة التي يكتبون بها تلك المسافة ، كما يقول الخطيب : « هي موقع النص أو الحدث . وفي الأدب المغربي فإن مثل هذه المسافة ، عندما تكون قصيدة أو نصاً تفرض نفسها من خلال تغيرها الجذري ، أي من خلال كتابة تبحث عن جذورها في لغة أخرى في اللامنتهائية مطلقة . إن تلك اللغة الأخرى ، محادثة « التغرب الجذري » تلك وتلك اللامنتهائية المطلقة تطبع أو تميز أعمال الكتاب المغاربة من أمثال كاتب الذي سد ثغرة انعدام الاتصال والصمت بين الشرق والغرب بأصوات من الخارج تثبت وجودها وبشروطها الخاصة .

في الفصل الأول من (نجمة) لكاتب ياسين الصادر عام ١٩٥٦ وعندما يحاول القارئ أن يحدد أين هو وأن (يشرق) نفسه حرفياً ، لأن الرواية موجهة لجمهور غربي ويتوجّب على القارئ الغربي أن يحاول تحديد مكانه بالنسبة للشرق فإنه يصبح مدركاً لوجود مكانيين يستطيع أن يجد نفسه فيما جسدياً ومكانياً (الورشة Chantier) والسجن^(٢) حيث يطالعنا هذا الفصل بالورشة ، وينتهي بالسجن . وهكذا كانت حياة الجزائريين في مرحلة ما قبل الاستقلال واقعاً ورواية مقيدة بالعمل الشاق والفقر والاضطهاد والسجن . إن صور التقيد تغطي النص ونرى في المشهد ما قبل الأخير من الفصل الأول (القسم الحادي عشر إن مراد قد طعن من قبل صديقه رشيد وبدأ السجناء في باحة السجن يغنوون (يا أماه إن الجدار عال Mere, le mur est haut)) ص ٤٠ .

وتطالعنا بدأة القسم الثاني عشر بنفس هاتيك الازمة ، حيث يرددنا
مراد بعد أن شفي من جراحه ، لكنه ما زال سجين القضبان :

يا أماه ، إن الجدار عال
وها أنا ، في هذا الوقت الريعي ، في مدينة هي أطلال .
ها أنا ، سجين جدران (لامبasa) ، لكن الرومان .
قد استبدلوا بالكورسيكيين ، كل الكورسيكيين وكل حراس
السجن ، أما نحن فجئنا خلفاً للعبيد في نفس السجن ، وبالقرب
من ساحة الأسود ، وأحفاد الرومان يسرون في دوريات
البنادق تتدلى من على أكتافهم ، إن مصيرأ رهيباً ليتظرنا
عند نهاية تلك الأطلال ، السجن كان موضع فخر نابليون
الثالث ، ودورية الكورسيكيين ، بنادقهم المتسللة على الأكتاف ،
يسرون بتوازن تام على السور
وتشرق الشمس علينا من خلال منظر بنادق الحراس
من خلال مواسير بنادقهم حتى تنتهي عشرون عنانًا
من الأعمال الشاقة . . . وفي الأربعين سأكون
حرّاً وسأكون قد عشت الأعمال الشاقة وعمري
مضاعفين ، وفي الأربعين سأكون قادراً على أن
استرجع أعوامي العشرين بجريبي . . آه يا أماه . . .
فاجدار عال ! (ص ٤١ ، ٤٢)

إن صور التقىيد ، والتأكيد على الاستمرارية التاريخية (استبدال
الرومان بـ أحفادهم والجزائريين أصبحوا خلفاً للعبيد) كل هذا يركز على

العملية المتكررة والتي تفرض نوعاً من التطابق (نفس السجن) ، بالإضافة إلى رفض الواقع أو المحيط من خلال عملية الاستبدال ، (فالكورسيكيون) هم بدائل الفرنسيين ، والشمس تنعكس فقط من بنادق الحراس) ، كل هذا يبرر نظام السيد والعبد القائم على التقيد ، والاستمرار ، والتمثيل ، والتخفيض إلى مبدأ وحيد الجانب ، وحيد الصوت (نظام السيد) ، الذي يستبدل بالواقعية صورة منسوبة . ومن خلال فرض (نسخة السيد) كواقع ، فإن العبودية ، والسجن والاضطهاد (من الرواية التي لم ترو بعد قصة تحرير الجزائر) بحق الجزائريين في النص السابق قد اتضحت معالمها . إن كاتب ياسين إنها يكتب ضد هذه المقولات ، من خلال كتابات تكسر القيود ، وتجزىء التاريخ والزمن وتضفي القيمة على الآخرية والتعددية من خلال بحثها المستمن عن الواقع (فصوت الجزائر والجزائريين يعادل التحرر الم قبل) ويستبدل كاتب بالنص كتمثيل النص كحدث من خلال سرد لا طولاني يحررنا من التمثيل . إن كلاً من التمثيل (representation) وطولانية السرد القصصي (غائبة كانت أم مبتورة) ، المرتبطين بالرواية (الواقعية) التقليدية ترتبطان هنا أيضاً بالاضطهاد ، باهيمونة الغربية .

ترى الملاحظة الاستهلالية التي وقعتها (المحرون) ويفترض أنها صوت منشورات دي - سوي - في لا طولانية السرد القصصي اختلافاً بين الفرنسيين والعرب وتضع ذلك بطريقة غريبة :

« يتحرك الفكر الأوروبي - في دوام duree طولاني بينما ينشأ الفكر العربي في دوام دائري كل دور فيه رجعة ، تمزج المستقبل والماضي في أبدية اللحظة الحالية . إن تشوش الزمن الذي يعزوه المراقبون المعجلون إلى ميل إلى المداورة

والذي يتوجب على المرء أن يرى فيه أولاً وقبل كل شيء علامة لعصرية تركيبية ، إن تشوش الزمن هذا يتجاوب مع سمة شخصية ثابتة ، ومع توجه طبيعي للفكر يتصف به النحو العربي نفسه » ص ٦ من الملاحظة الاستهلالية .

في تمييز الفكر الأوروبي عن الفكر العربي ، وبصرف النظر عن أن الميزات اللاطولانية المفترضة للفكر العربي قد وصفت بعبارات إيجابية ، (فإن المحررين) يدعمون منطلقات الفكر الاستشرافي فمن جهة فرضية تمایز معرفي لل الفكر العربي فيما يتعلق بمفهوم متعدد ومتنا gamm ، ومن جهة أخرى ، موقف الإجحاف الغربي الموروث الذي يرى العرب منحرفين لغة وفكراً وفعلاً .

ليس المهم أن كاتب ياسين يكتب كعربي مغربي ، بل إن كتابته تصدر عن أسلوب يتعارض ويصطدم مع العقيدة الغربية السائدة ، وعن ميل إلى التفكيك والتدفق والتشهي يميز سعيه إلى تغيير الواقع ، وإلى إيجاد أشكال تعبّر عن حالة اللانهائيّة التي تَلْبَسَتْ ، وهو سعي لما أسماه دولوز Deleuze وغواتاري Guattari اعتلاء عرش المملكة الاجتماعيّة بالتشهي ، وخلع التركيب القمعيّ عن العرش » (مناهضة أوديب ، ص ٧١) .

الطلولانية - مقابل اللاطولانية : هل هي حقاً فقط قضية الغرب مقابل العرب ؟ ظهرت نجمة في عام ١٩٥٦ ، عندما كانت مقالات الآن روب - غرييه التي طورت نظرية (الرواية الجديدة) بسردها القصصي اللاطولي ما تزال في عملية التأليف (كتبت هذه المقالات بين عامي ١٩٥٥ -

١٩٦٣ / نشرت مقالة : من أجل رواية جديدة Pour un nouveau roman في عام ١٩٦٣ ، ولم تكن رواية روب غرييه الأولى Les Commes قد ظهرت إلا قبل ثلث سنوات في ١٩٥٣ .

يدرك المرء طبعاً بأنه قد وجد هناك تيار تاريخي مضاد للكتابة التقليدية ، قاوم النقد القاسي للتطور الطولاني وسبق الرواية الجديدة . يمكننا أن نفكربكتاب مثل بروست ، جويس وفولكنر ، إنها ليست مصادفة أن (المحررين) ، رغم اعتبارهم (نجمة) عملاً عرياً بعمق يقارنون كتابة كاتب بكتابه فولكنر ، لأن كاتب قرأ فولكنر وهناك فعلاً تشابه كبير بين (نجمة) والسرد القصصي عند فولكنر . إن السرد القصصي عند كلا الكاتبين يهدف إلى تفكيك الطولانية التي تميز التقليد الوصفي - الواقعي للكتابة في الغرب .

رغم أنني لست مؤهلاً لمناقشة مسألة كون ما يسمى الفكر (العربي) دائرياً ، أو لا طولانياً ، هذه العبارة تؤثر في كمركزي أوروبي Europocentric في الجدل الذي تنشئه بين ما يسمى الفكر (العربي) والفكر (الأوروبي) وفي ميلها للتعميم غير الانتقادي . هل يمكن للمرء أن يعتبر بروست ، جويس وفولكنر عرباً أيضاً؟ ليس المهم أن (كاتب) كأولئك الكتاب طور سرداً قصصياً مجزأاً أو غير مباشر ، بل إن مسرح الأحداث في كتابته مختلف جوهرياً عن مسرح الأحداث في كتاباتهم وحرك عمله في طرق مختلفة جداً . إن الاتجاه العام لسرده القصصي واضح : إنه يتعارض مع التمركز الكلامي logocentrism الذي يقدم التوجيه الفلسفـي بطريقـة الخطاب discourse الغربي السائد ، وبدقـة أكثر ، الذي يدخل إلى اللغة الفرنسية التي يستعملها كاتب تلك التراكيب

القوية ذاتها التي تكمن وراء الاضطهاد التاريخي للجزائر . سوف ندرس بالتفصيل بعض الطرق الخاصة أو التكتيكات التي يستعملها كاتب .

يقول المحررون في تصدير الكتاب أن (نجمة تميز بـ) الرجوع الدائم إلى الماضي ، والهوس العميق بالأصول) ولكن هذه الأصول ، التي يمكن أن تقدم الأساس لإعادة تأكيد هوية الجزائريين في المستقبل ، إن هذه الأصول ضائعة في ماض غامض ومظلم ، إلى الحد الذي تتقاسم فيه الأسطورة كلاً من الماضي والمستقبل ، تصبح الأسطورة بالنسبة لكاتب وسيلة أخرى للتخلّي عن التاريخ والبحث عن الأصول وتدمير « حقيقة السرد القصصي التقليدي السطحية والجلدية يقول الخطيب أن :

« الأسطورة عند كاتب هي ذلك التوسط الذي ، بينما يؤكد على النقلة بين التاريخ والنشاط الخيري ، يشكل رغبة بالاحتياط على التاريخ وتحريكه وتشويهه ، ودحضه في جو من المزاح . الأسطورة في حد ذاتها ترجم السلوك . وبغض النظر عن التاريخ الحاصل فإن الأسطورة تساعد التاريخ حين تصبح عنصراً تاريخياً »^(٩)

يبني كاتب روايته حول أسطورة بلد ضائع في الريف يهب نسيم لا مثيل له يأتي من الغابة ، من الصحراء من البحر ، من نفس بلد ضائع ، وذلك البحث عن بلد ضائع مختلف بين الماضي الغامض وغير المؤكد الذي يجسد الخسارة والمستقبل البعيد المنال ، الذي يجسد إعادة الامتلاك ، إن هذه القطبية بين الماضي والمستقبل ، الضياع والاسترداد ، الغياب والحضور ، وهذا الاختلاف الشديد بين الماضي الذي لا يعود والمستقبل المستحيل يخلق

اللطولانية في السرد القصصي . ومقابل الحاضر الذي لا يطاق - أي حاضر الظالم - الذي يستمد قوته من سلسلة الاصطهاد التاريخية ، يجد السرد الجديد مخرجاً في هربه من الطولانية من خلال الأسطورة ويميز ثورة كاتب ورغبة في تتحققه غير يته التي تقع خارج نطاق الأعراف والمهارات التاريخية المغاربية . الأسطورة بالنسبة لكاتب ، بعيداً عن كونها تعكس نمط الأسطورة السلبية الذي وصف به غربيون مثل كامو المجتمع الشرقي ، هي فعل عدائي ، فعل تمردي .

إن سرد كاتب القصصي المثبت من خلال عدة زوايا ينتقل باستمرار من مراد إلى مصطفى إلى رشيد ، وغيرهم - لا أحد منهم قادر على أن يحوك خيوط التجارب في وحدة كاملة متماسكة . ويبقى لنا خطاب مجزأ يبلغ ويخفي في الوقت نفسه . بمثل هذه الكلمات يصف مراد تقرير رشيد عن الماضي :

« بعد نهاية بضعة أيام أعدت تقريراً تأليف الحكاية التي لم يقصها على رشيد حتى نهايتها : فقلما كان يلمح لذلك ، وكثيراً ما كان يصمت أو يتبع ثانية حالما يجدني مهتماً ، وكأنه يريد أن يفضي إلى بدخيلة نفسه في الوقت الذي كان يؤكّد لنفسه بأنني لم أكن مهتماً كثيراً بها يقول (. . . .) لقد كانت تلك المرأة التي لحقها رشيد إلى بون . كان يتظاهر بعدم معرفته اسمها ، لكنه لم يكن قادراً على أن يمنع نفسه من وصفها ، بينما يجعلها في نفس الوقت غير مميزة (. . . .) في أمثلة عديدة ، كما هو مبين في تناقضات وإشارات أخرى ، رأيته يحاول أن يتخذ حركة منحرفة كي يصللني فيقودني إلى طريق مسدود » .

تعكس الاستراتيجيات الاستطرادية عند رشيد استراتيجيات السرد القصصي عند (كاتب) حيث يقدم هذا السرد خطاباً يسوح ومحفي بنفس الوقت ، وعندما يقص رشيد ، المريض بالملاريا ، حكاية مرضه ، فإن ضعفه الجسدي والعقلي يجسد الضعف الذي يميز أبطال كاتب ويعكس استحالة بناء الموضوع بطل (subject - protagonist) ، رواية موضوع أو حتى قارئ موضوع حيث أنها أصلها جميعاً مشوش ومدحوض (ومن منا لم ير أصله غامضاً كجدول ماء تبدد في الرمل . . .) ص ٩٧ . هذا بالضبط سبببقاء شخصيات كاتب الرئيسية مرتبة في أصلها والاتجاه الذي تسير فيه ، فهم مثل الكاتب يسكنون في تلك الأرض التي لا تنتهي لأحد . وبين التمايل والاختلاف وصف سيء مختار ورشيد في سياق ما بأنهما يقضيان أغلب الأمسيات المرحة دون لحظة انغماس في الملذات ، دون كلمة يمكن أن تدل على أصلهما أو نوایاهما . . . ص ٩٣ . إنها يعيشان بحق في لحظة السرد القصصي ، والأسطورة التي ليس لها ماض (أصول) ولا مستقبل (نوایا) ، ولكن لها حاضر ينشدان فيه إعادة بناء ما هو ضائع أو التبصر فيما هو بعيد المنال .

لا يوجد قصة كاملة ، فقط أجزاء ، فقط (ألفاظ) يقوها شخص مصاب بالجنون الأسطوري (كالفاظ سي مختار) ، قبض عليه متلبساً ، أجبره على النطق بالحقيقة ، بالتجسيد غير المتوقع لكتبه ، ولكن ثبت أن (الحقيقة) ليست هي الحقيقة فعلاً بل صورة زائفة لها .

إن تصرف سي مختار ، الذي يكسبه غزله ألقاب الأب الزائف ص ٩٧ . والزوج الثاني ص ٩٨ ، يجعلنا نرتاب في كل الشخصيات والأشياء في الرواية :

« . . . ما يفوتي ، قال (الرشيد) ، هو النوع (the species) ، النوع الانتقامي من النساء المحبوبات اللواتي أغرين بالخطأ ، والنساء المتزوجات اللواتي كنت زوجهن الثاني بها يكفي لقلب تسلسل تاريخ النسب ، لأترك أرضاً أخرى إلى المصادفة المرية والمنافسة بين خطين - الأول خط العرف ، الشرف ، واليقين ، والثاني خط ينشأ من شجرة يابسة ، وليس متاكداً من إثبات نفسه ، ولكنه قوي في كل مكان رغم أصله الغامض)

ص ٩٨ .

تعكس كلمات سي مختار نظريات وجود متصارعة - إحداها ذات أصل واضح ولكنه اعتباطي يجد موازيأً له في السرد الطولاني بموضوع المحدد بشكل جيد ، وأصوله ، وحقيقة المطلقة ، أما الثانية فهي نظرية تجزيء التجربة وتتجدد موازيأً لها في سرد (كاتب) المشابك أو في زملائه كتاب اللغة الفرن西سية التجريبيين الذين يرجع نسبهم الأسطوري إلى فولكنر ، جويس وبيكيت .

قبل سنوات عديدة تحدث فرانتز فانون بطلاقه عن المعاناة ، والعبودية والتضالالت السياسية لدى شعوب العالم الثالث : « ولكن من منا - جماعات وأفراداً - تولي العمل الذي هو إزالة الاستعمار إزالة فعالة في أهميته العالمية ، وهادم للصورة التي نصنعها من هيمتنا من الخارج والداخل ؟ ما نزال في فجر الفكر العالمي . ولكننا نشأنا في المعاناة التي تستدعي قوتها اللغوية والثورية . إذا أخبرتكم ، ولتكونوا من تكونون ، أن هذا العمل قد بدأ مسبقاً ويمكنكم أن تفهموني فقط بوصفي ناجياً ، ربما تصغون عندئذ إلى مسيرة كل المذلولين والناجين (١٠٠) .

إن ذلك العمل المزيل للاستعمار بشكل فعال والمهدم لصورة الheimen ، قد بدأه مسبقاً (كاتب) (نجمة) . وهناك كما رأينا ، يقدم قطعة من تجربة توضح خطة تهدف إلى رفض تلك القصص البارعة والأيديولوجيات السائدة التي تنظم التجربة في الثقافة الغربية والتي ساعدت الغرب كوسائل لاستيعاب ثقافات العالم الثالث . تظهر (نجمة) جزءاً كبيراً من (تلك القدرة الهائلة على البقاء في التحول)^(١٠) . التي تحدد ، بالنسبة للخطيب ما هو العالم الثالث . في روايته ، يخلق كاتب فضاء جديداً للكاتب الشرقي ، يصدر منه صوت من خارج الثقافة الغربية ، من ذلك المكان - الشرق - الذي يجب على الغرب أن يتوصل إلى معرفته على حقيقته .

NOTES

1. Cited by Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), p. 250.
2. Ibid., p.?
3. Karl Marx, *SKETCHES FROM EXILE*, ed. David Fernbach (London: Pelican, 1973), pp. 320.
4. Abdelkebir Khatibi, *Maghreb plurisé* (Paris: Editions Denoël, 1983), p.
5. Jean-François Lyotard, "On the Strength of the Weak," *Semiotexte*, III, 2 (1978), pp. 204-214.
6. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie: L'Amérique* (Paris: Les Editions de Minuit, 1972).
7. Kateb Yacine, *Négritude* (Paris: Editions du Seuil, 1956).
8. In proposing that "Le problème de la révolte n'a donc de sens qu'à l'intérieur de notre société occidentale," Albert Camus characterizes Eastern society as a society ruled by the "sacré." He says, "Si, dans le monde sacré, on ne trouve pas le problème de la révolte, c'est qu'en vérité on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois. La métaphysique est remplacée par le mythe. Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que de réponses et les commentaires éternels, qui peuvent alors être métaphysiques" (my italics). Thus, the same contamination of ideas occurs which suggests a cleavage between Western and Eastern thought, whereby the Westerner is characterized as active, grounded in the present, whereas Eastern thought is passive, quiescent, eternal. (Albert Camus, *L'Homme Révolté* (Paris: Gallimard, Coll. Idées, 1965, pp. 33-34)). Anouar Abdel-Malek makes similar observations about the orientalist view: "On the level of the position of the problem, and the problematic, the two [orientalist] groups consider the Orient and the Oriental as a 'object' of study, stamped with an otherness--as all that is different, whether it be 'subject' or 'object'--but of a constitutive otherness, of an essentialist character, as we shall see in a moment. This 'object' of study will be, as is customary, passive, non-participating, endowed with a 'historical' subjectivity, above all, non-active, non-autonomous, non-sovereign with regard to itself: the only Orient or Oriental or 'subject' which could be admitted, at the extreme limit, is the alienated being, philosophically, that is, other than itself in relation to itself, posed, understood, defined--and acted --by others." (Anouar Abdel-Malek, "Orientalism in Crisis," *Diogenes* 44 (Winter 1963), pp. 107-108).
9. Abdelkebir Khatibi, *Le Roman maghrébin* (Paris: Maspero, 1968; rééd., Rabat, S.M.E.R., 1981), p. 106. Cf. also Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal & Paris: Editions de l'Harmattan, 1985), p. 13, who, with reference to Khatibi, sees myth in *Négritude* as being "en prise directe avec l'Histoire" (p. 14).
10. Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre* (Paris: Maspero, 1970).

تنجية الفراغ عند العرب، في نظر الغرب

ما يكمل صادر

حظي موضوع العلاقة بين وقت الفراغ والثقافة باهتمام بالغ من قبل محللين من مختلف الانتماءات القومية والتيارات الفكرية حيث بُرِزَ كقضية ذات أهمية قصوى لعدد من الكتاب - المبدعين . وقد طور المؤرخون وال فلاسفة وعلماء الاجتماع وعلماء أصل الإنسان تعريفات دقيقة لوقت الفراغ وذلك من أجل إلقاء الضوء على وظيفته كأساس للثقافة . وقد عالج أيضاً فناني الأدب موضوع وقت الفراغ ولكن بأسلوب عفوي وغير مباشر واعتبروه منبعاً للثقافة . وبسبب بعدهم عن آية إشكالية قد تعلقها الافتراضات النظرية فقد بینوا بشكل سلس ويسير عن طريق المقارنة والتبالين دور كل من وقت الفراغ والثقافة في التقاليد المختلفة كتلك التي في الشرق والغرب .

ستعرض هذه المقالة لثلاثة تعريفات جوهرية وأساسية لوقت الفراغ وعلاقته بالثقافة كما ومن خلال صيغة عمل مدعمة بالأراء ستتبعها بمناقشة لموضوعة وقت الفراغ في عدد من الأعمال الأدبية ، حيث في كل واحدة من هذه

الأعمال التي تم سبر أغوارها ستتناول المقالة التداخل الحاصل بين ثقافات الغرب والشرق . هذه الطريقة في العرض والتضمنة التوليف الفكري والمقارنة ستلقي الضوء على أفق من المبادئ الفلسفية والسياسية التي تكمن غالباً وراء كل رؤية أدبية .

غالباً ما يبني علماء الاجتماع نظرياتهم في وقت الفراغ من خلال السياق الذي يحكم الاقتصاد السياسي ، فقد أنشأ مثلاً كل من سيسيستيان دوكرازيا وجوفر دومازدير تصورات حديثة عن أهمية وقت الفراغ بالعودة إلى افتراضات اجتماعية واقتصادية معينة^(١) فيما يرى دوكرازيا في وقت الفراغ حالة هذهبها الإغريق القدماء وجسدوها في صورتها المثالية ، ويرى فيها أيضاً فناً ما فتىء نقاوه يضمحل منذ العهود الأثنينية حتى وصل إلى درجة الانقراض الفعلي تحت طغيان الساعة والآلة في العصر الصناعي ، ويفهم دومازدير وقت الفراغ على أنه ظاهرة حديثة نتجت عن تكنولوجيا تحرر الزمن وتبسيط فرصاً جديدة أمام الأغلبية من العمال الذين كانوا سابقاً أسرى لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الضرورة .

ينظر دوكرازيا إلى أرسطو وأفلاطون كمثاليين (لنوعية وقت الفراغ) ، حيث أنها كانا يتذوقان الفن والفلسفة ، العشاء والأصدقاء ، كأشياء رائعة في ذاتها وليس كأشياء أعيد خلقها . فإعادة الخلق تتضمن تحضيراً للعمل ، بينما النشاط الحقيقي الذي نقوم به في وقت الفراغ هو بالمقارنة شيء متميز عن كل الضرورات . وكان دوكرازيا يعتقد أن الإغريق نالوا سكتيتهم على حساب العبيد ، لكنه ارتأى أن يؤكّد على أهمية المردود الثقافي لتقليل وقت الفراغ ،

حيث أنه يشعر أن هذا التقليد ما هو إلا إرث لا يمكن الحفاظ عليه إلا بإزالة السيطرة القمعية التي تمارسها المصالح التجارية الخاصة في أرجاء المجتمع وخصوصاً عن طريق وسائل الإعلام والفن واستبدالها بتدابير حكومية واعية . فالتوجيه الذي تقوم به حكومة متنورة يجعل الموارد المالية وأشكال الدعم الأخرى تنصب في خدمة (العناصر الأفضل) تلك التي تسمى على (الأغلبية) من البشر القانعين بملذاتهم .

يقسم دوكرازييا المجتمع إلى فئتين : « رجال متميزون » « وهم لا يعرفون من خلال الطبقة وإنما من خلال الفكر والحساسية » . (عامة الناس) وهم لا يعرفون بافتقارهم للتهذيب وبإمكاناتهم المحدودة فإذا قدر للفئة الأولى أن تملك وقت الفراغ فإنها ستحدد مستوى النوعية وتقطر الخميرة في حضارة سيطرت عليها قيم (الكوكائين) ومنذ الثورة الصناعية . يخالف دومازدير دوكرازييا الرأي بشأن التعريف والنهج . يعتقد دومازدير أن وقت الفراغ أوجده وساعدت في استمراره الثورات الصناعية والتكنولوجيا . لقد عاش فلاسفة الإغريق والذين ساروا على طريقتهم كرجال عصر النهضة ، في بطالة وليس في وقت فراغ .

يرى دومازدير نفسه تابعاً ومجدداً لماركس في إدراكه لوقت الفراغ فقد أدرك التأثير الماركسي على فهمه لقضية وقت الفراغ وذلك في كونها نتيجة للتقدم التقني والتحرر الاجتماعي وفي إصراره على حقيقة : أن وقت الفراغ يجب أن يفهم دائئراً من خلال علاقته بالعمل . يفصل دومازدير خلافاً لماركس بين وقت الفراغ وبين النشاطين الاجتماعي السياسي والاجتماعي الديني . فوقت الفراغ ليس طقساً ما أو ثورة وإنما كمال ذاتي .

يقسم دومازدیر (مملكة الضرورة) إلى فئات سياسية وروحية ومهنية ، ويبحث في العلاقة الفريدة التي تقوم بين وقت الفراغ وكل فئة من هذه الفئات . يرى دومازدیر أن وقت الفراغ في القرن العشرين يهارس تأثيراً ملحوظاً أكثر مما كان عليه في الماضي .

إن سياسة توصيات دومازدیر أكثر ديمقراطية من توصيات دوكرازيا . لقد توصل إلى معرفة الفروق النوعية في القدرة الإنسانية والموهبة لكنه ركز على الوسائل التي تعزز أكثر الاتصال بين رجل الموهبة والرجل العادي عوضاً عن البحث عن استراتيجيات بحفظ ما دعا دوكرازيا (نوعية وقت الفراغ) . يسأل دوكرازيا : « ألا يضمن التطور الثقافي ولادة شروط تساعده في توسيع دائرة الناس المختارين بحيث تصبح حضارة وقت الفراغ بعيدة عن إبراز التفاوت الطبيعي بين الفرد والجمال وتنال منه ؟ » .

يزاوج الفيلسوف جويف باير الأبعاد الإيجابية لنظريات كل من دوكرازيا ودومازدیر ، ففي دراسته التوضيحية (وقت الفراغ : أسس الثقافة) ينافح عن كل من التقليد الغربي لوقت الفراغ ، عائداً بذلك إلى الإغريق ، وعن المساواتية^(٢) .

يستخلص باير من خلال دراسته لنماذجات أفلاطونية وتومتاوية أن (... وقت الفراغ ما هو إلا موقف روحي - إنه ليس ببساطة نتيجة لعوامل خارجية كما أنه ليس النتيجة الحتمية لوقت فائض أو لعطلة نهاية الأسبوع أو الإجازة » .

يشير باير بأن العمال كانوا قد سلباً عبر التاريخ من فرص التمتع بوقت الفراغ وذلك لاستغلال قدراتهم ووقتهم ، ويجادل بأن الحكومات مسؤولة في جعل (مساحة وقت الفراغ الحقيقي متوفرة للشخص العامل وذلك بإطلاق سراحه من رقة العمل الضاغط . المفاهيم المذكورة أعلاه حول وقت الفراغ يميزها جملة من المبادئ السياسية والفلسفية حيث نلحظ في جوهر كل تاريخ تأكيداً على الديمocratie الثقافية أو على النبوية »^(٣) .

هذا الديالكتيك الأولي يميز تقريراً كل التحليلات المتعلقة بوقت الفراغ ، ويعزم أكثر حين يكون التحليل ثقافياً محضاً ، وكما شرح ادوارد سعيد بشكل مطول فإن التقليد في الأدب الغربي الذي يصف الثقافات الشرقية غالباً ما يعتمد في ذلك على افتراضات نبوية^(٤) . ولكن من السهلة بمكان أن تطلق التعليمات في أدب كهذا . وبالقاء نظرة فاحصة وموضوعية على عدد من الأعمال الأدبية في القرنين التاسع عشر والعشرين والمتخصصة بإبراز التداخل القائم بين الشرق والغرب مع الأخذ دائمًا بعين الاعتبار دور وقت الفراغ داخل دينامية الصراع الثقافي ، يستطيع المرء أن يعثر على طيف موشوري من الرؤى ابتداء من المساواتية وانتهاء بالعرقية ، كما تشير العبارة المقتبسة بكتابه الأول (أسبوع في الكونكورد وأنهار ميريماك) والذي نشر عام ١٨٤٩ . يستعرض الكاتب الأمريكي هنري ديفيد ثورو عبارة صديقه الحميم رالف والدو إمرسون : « من السلام السنوري ، وتزجية وقت فراغ خالد » . بهذه الكلمات يبتدئ ثورو كتابه الذي يعتبر فاتحة هدف كرس حياته من أجله ، حيث يجاهد من خلاله الحقائق الجوهرية للحياة . القسم الأعظم من هذه المحاولة وكما

يوحى الاقتباس يشتمل على تحليل لمفهومين مهمين : تزجية وقت الفراغ والشرق .

في نص من كتابه (الأسبوع) يبين ثور وكيف أن هذين المفهومين مرتبطان ببعضهما ولهم علاقة مركبة بالثقافة الإنسانية ، يقول :

« في كل أمة هناك صراع بين ما هو غربي وما هو شرقي حيث أن بعضهم قد يبقى إلى الأبد يتأمل الشمس بينما بعض آخر يستعجل دائماً الغروب . أما الفئة الأولى فتقول للأخيرة إنه حالما وصلوك الغروب لن تكوني : بأي حال من الأحوال أكثر قرباً من الشمس ، وعلى هذا تردد الأخيرة : ولكننا بهذا نطيل النهار »^(٥) .

نقاط عده تستدعي الانتباه في هذا القول . أولاً : يرى ثور وأن الغرب يتسم بروح دينامية تقنية بينما يرتبط الشرق دائماً بفقر فلسفياً سابياً . ثانياً : لا يحشر ثور والشرق والغرب في فئات منفصلة تماماً ، فهو يرى أنه في كل الحضارات يوجد اندماج لنزاعات شرقية وغربية . ثالثاً : ما طرحة ثور وليس مثاراً للجدل إذ أنه يسعى إلى أن يصف تركيبة ما أكثر مما يسعى إلى خلق نمطين غربي وشرقي .

على أية حال هناك طرح يقدمه ثور وليس في كتابه الأول فقط وإنما في كامل نظامه الفكري ، خصوصاً في كتابه الكلاسي (والدن) ، فهو يقول أن أمريكي القرن التاسع عشر لديهم الكثير مما يتعلمونه عن تزجية وقت الفراغ من الشرق .

ونظراً لاهتمام ثور وبالتقديس الحاصل للتقدم المادي والتقني في مجتمعه فقد لاحظ بأن (الناس هناك يعيشون حياة يأس كاملة) ورأى أن الكثير من التقدم التكنولوجي يعكس «وسائل متطرفة تقود لغايات غير متطرفة». بالنسبة له لا يمكن إنجاز التقدم الحقيقي بغير خلق وقت فراغ حقيقي لكل الشعب ، بحيث لا تعود بعدها القرى الأمريكية مجرد أمكنة لرجال يقضون وقت فراغهم بامتناع أكتاف بعضهم بعضاً . ويعتقد ثور وبأن القدرة على التوزيع الديمقراطي لوقت الفراغ تكمن في المبادئ التي جسدتها الثورة الأمريكية ولكنه يربو دائماً إلى الشرق لتقديم تعريف معقد للتوجية وقت الفراغ .

إن تحقيق التوازن في المجتمع الأمريكي وخلق حيوية الغرب فيه - هذه الحيوية التي أصبحت الآن نوعاً من الهوس - تحتاج إلى الاندماج مع ذلك الهدوء التأملي الذي هُدِّب وصقل في الشرق .

في واحدة من أكثر صوره الأدبية شهرة يصف ثور ونفسه على شاطئ بحيرة والدن وهو يشارك في تركيبة كهذه :

« في الصباح أغسل ذهني بتلك الفلسفة آهائلة
لأصل الكون ، فلسفة بهعفات غيتا
والتي مرّ على تأليفها سنين من الآلة ، كل شيء في
علمنا الحديث يبدو بالمقارنة بها تافهاً وأشك فيها لو
أن هذه الفلسفة لا تشير إلى حالة سابقة للكون ، عالية
في رقيها وبعيدة عن تصوراتها . ها أنا أطبع كتابي جافياً

وأذهب إلى بئر حيث الماء ، وأواه . . . هناك التقي
 بخادم البرامين (Bramin) ، كاهن البراهما (BRAHMA)
 وفيشنو (Vishnu) واندرا (Indra)
 حيث ما زال يجلس في معبده على الغانج يقرأ الفيدا
 أو يجلس قرب جذوع إحدى الأشجار مع
 إبريق ماء وكسرة خبزها هو خادمه أتى ليملأ الماء لسيده وهناك في
 البئر يلتقي دلوى دلوه ، إن ماء بحيرة والدن الصافية احتلط
 بالماء المقدس لنهر الغانج »^(٢) .

يمثل شرق ثورو رمزاً ومصدراً للتزجية وقت الفراغ في أعمق معانيه. إنه المنبع
 الرئيسي للثقافة ، لقد تلقى المشرقي ثور وتعاطفاً قليلاً مع رؤيته هذه من أقل
 معاصريه في الغرب الأميركي رومتيه ألا وهو مارك توين الذي سافر إلى
 الشرق الأوسط في عام ١٨٦٧ وتناول الافتراضات المتعلقة بالشرق والثقافة
 وتزجية وقت الفراغ من زوايا مختلفة .

ترك مارك توين بصمة واضحة في رؤيته التي تثير الجدل حول الشرق
 والغرب فبسبب من ارتباطه بروح التنوير المرافقة للتقدم المادي قيم بشكل واعٍ
 الحضارة على أساس التقدم التكنولوجي ولم ير في الشرق مستودعاً للحكمة قبل
 عهد للتخلص والكسل . والفترة التي رأى فيها التقاус في الشرق جعلته
 يبني خاصة رد فعل قوي وصارم :

« هبطنا السهل ثانية ، وتوقفنا عند بئر يعود إلى زمن إبراهيم ،
 كان المكان معزولاً ومحاطاً بجدران

ترتفع ثلاثة أقدام عن الأرض بنيت من الحجارة المدوره
 والثقيلة على طريقة تلك الصور الموجودة في الكتاب
 المقدس . . وهناك وجدنا عرباً بأزيائهم المحلية وقد
 جلسوا على الأرض في جماعات ، يدخلون بوقار سجائرهم
 بآعقابها الطويلة . . عرب وأخرون كانوا يملؤون قرهم
 أسوداء بالماء . كان يوجد هنا صورة شرقية ذات جلال
 كنت قد عبّدتها آلف المرات في النقوش الفولاذية
 الناعمة والغنية . . ولكن لم تشاهد في هذه النقوش
 لا عزلة ولا قذارة . . لا خرق بالية ولا براغيث . . لا تقاطيع
 بشعة ولا عيون متقرحة ، لا ذباب الأعياد ولا الجهل المرتسم ،
 على الملامح ، لا أماكن قذرة على ظهور الحمير ولا غعمات
 مقيدة بلغات مجھولة ، لا رائحة جمال نتنة ولا إيحاء
 بأن هناك أطناناً من البارود تقبع تحت هذا الفريق ، فيما
 لو مسها أحد ، صعدت الموقف وأعطت المشهد متعة
 صميمية وسحراً خاصاً قد يكونان من الأمور الممتعة في حال
 استرجاعك لها ثانية . . وبالرغم من هذا فقد عاش الإنسان
 هناك آلف السنين »^(٧) .

بالرغم من أن التوصية الأخيرة في هجتها ما هي إلا تقليد وديع لعاطفية
 الكتب التجاربة فإنها ترتفق إلى أن تكون في مستوى وصفة قوية . إن هجنة
 توين عدائية ، ويمكن وصم روئته بفانتازيا (إسحق الحيوانات) . وهي رغبة
 حلمية مماثلة يمسرّحها توين بشكل مطول في (يانكي كونكتكت في بلاط الملك

آرثر) . . . وهي رواية يُفجّر فيها البطل في النهاية عمداً وبالдинاميت شعباً لا يستطيع أن يكيف نفسه بشكل يتناسب مع متطلبات التقدم ، وحتى عندما يشاهد توبن الناس يعملون في الشرق الأدنى فإنه يندب تقنيتهم التي تجاوزها رب الحضارة . وقد صور عند بحيرة سليمان قرب القدس ذلك بما يلي :

«لقد بدت البحيرة الشهيرة تماماً كما لو كانت في عهد سليمان ونفس النساء الشرقيات مكفارهارات الوجوه نزلن بطريقهن الشرقية يحملن جرار الماء على رؤوسهن كما فعلن منذ ثلاث آلاف سنة خلت . وكما سيفعلن بعد خمسين ألف عام من الآن إذا بقىت أية واحدة منها على ظهر الأرض»^(٨) .

يبدو أن مارك توبن لا رغبة له في أن تمتزج مياه بحيرة سليمان بمياه نهر المسيسيبي لأنه يرى أن ينابيع الشرق لم تقدم أي شيء سوى الركود ، إنه لا يستطيع أن تخيل أية وظيفة اجتماعية تحدث حولها ولا يستطيع أن يرى السكان الذين يستعملونها إلا كسباحين بدائيين للماء وبالنسبة لمارك توبن فإن الناس الذين لم يشهدوا التقدم الآلي هم أناس دون ثقافة وربما دون طموح . لم تسمح عصرية توبن على أية حال للتعرّيف العرقي للثقافة بأن يطغى على رؤيته . ومن السخرية بمكان ملاحظة أن رأيته (مغامرات هكلبرى فين) تصور ثقافة إنسانية مثالية ترعرعت في عالم لا يخضع للاللة على صفة أحد الأنهر حيث يقيم العبد جيم مع ملك مملكة الحرية على أساس الاحترام المتبادل والتساند في وجود تحللته ممارسة فعلية لوقت الفراغ . نشرت هكلبرى فين « بعد خمسة عشر عاماً من زيارة توبن للشرق الأوسط ، ولكن حتى في أثناء

وجوده في الشرق فقد كان قادراً ، ولو بشكل مؤقت ، بأن يتغلب على نزعته في رؤية الغرب والشرق كعاملين منفصلين وبالتالي التقدم ، وبمناسبة حفلة رحيله التي أقامها في القدس فقد اكتشف وبعكس ما تشتهي رغباته الواقعية في كل ثقافة إنسانية شهوة لا تستقر للترحال :

« إن نزعة الإنسان للتدخين والكسل والثرثرة ليست حسنة من الواضح أنه يجب ألا تستحوذ على المرء عادة كهذه فالتنوع في الحياة ضروري وإلا داهمنا التدهور الأخلاقي إن جرش والأردن والبحر الميت معنية فيما أقول وبحسب أن يبقى القسم الباقي من القدس لفترة قصيرة خارج نطاق الزيارات . رحب بالرحلة فوراً . حياة جديدة ملأت في كل شيء ، على السرج وفي السهول الواسعة ، وأنت نائم في سرير لا يحده سوى الأفق ، يبدأ الخيال عمله في لحظة كهذه . لقد كان شيئاً مؤلماً أن تراقب هؤلاء الناس القادمين من المدينة كيف أنهم اعتادوا الحياة الحرة للخيمة والصحراء . إن الغريزة البدوية غريزة إنسانية . لقد ولدت مع آدم وانتقلت مع الآباء وتمرر في ثلاثين قرناً من الجهود الحثيثة لم تستطع الحضارة أن تدجنها أو تسلبنا إياها ، لذلك كلما تذوقنا طعمها عاودنا الشوق إلى تذوقها ثانية »^(٩)

إن القابلية التي اعتبرها مارك توين خاصية متفردة وسلبية لدى العرب ، أي « الغريزة البدوية » ، تُصبح هنا فجأة (إنسانية) وتحمل (سحراً) ، إنها النزعة التي تهدى المسيرة الثابتة للتقدم ويسبب ذلك فإنها موضع شك . ولكن توين وكل زملائه الرحالة دغدغتهم قوتها ، وهذا منحت فلسطين شاباً أمريكياً

وكاتباً معتقداً بآرائه بعض بذور الإلهام التي برعمت أخيراً وظهرت على شكل قصص توين البدوية .

إذا كان ثور وقد أكد على ضرورة المزاوجة بين الحكمية الشرقية والحكمة الغربية في علاقتها بتزجية وقت الفراغ والثقافة ، وإذا كان مارك توين قد ركز على ما يسمى بالاستقطاب فإن الروائي الأنكلوأيرلندي ج . ك فاريل يسعى إلى جمع الطريقتين من خلال التحول الذي يمر به بطله في (حصار كروشنابور) ، وقد كتب روايته هذه عام ١٨٥٧ . الحصار الذي يشير إليه العنوان يترك على مستويين : حرفي ومجازي . من ناحية الفهم الحرفي فإن الخامسة الإنكليزية في كروشنابور هي في الحقيقة تخضع لحصار عسكري من قبل الجنود المتربدين من الهند . هذه المناورة العسكرية تمثل على أية حال مجازياً هجوماً على التصور المتعصب الذي يعتنقه قائد الحملة السيد هوبيكتز والمعرف بـ (الجابي The Collector) .

هذا النبيل الفكتوري ينطلق في فهمه للحضارة من خلال تصوّره لوقت الفراغ مع ما كتبه مارك توين في (البراءة في الخارج) إن الذين نطلق عليهم تسمية متحضررين هم المتقدمون تقنياً وكان الوعد بالحضارة قد تلقى توثيقاً تاريخياً قدم في قاعة كريستال بالاس للعرض في المعرض الكبير الذي أقيم في لندن عام ١٨٥١ . كان السيد هوبيكتز والذيحظى بفرصة لزيارة الكريستال بالاس قد جمع عدداً من المواد من المعرض وأحضرها معه إلى الهند وذلك من أجل تثقيف الأهالي ومن بين الكنوز التي جلبها معه نموذج معقد لكأس شراب ونموذج آخر لعربة مزودة بخطها الحديدي حيث تبسطه أمامها أثناء تقدمها

وتعيد سحبه بعد ما تعبره الدواليب . لم يستطع أن يفهم الجابي لماذا لا يرى المرأة وسائل نقل بهذه تتجول في كل مكان من الهند خصوصاً بعد مضي ست سنوات . كأس الشراب هذا ما هو إلا اختراع خلاق يحوي على أقسام للصودا والحمض مقسومة بأقنية مستقلة ، والغاية من هذا هو أن نقطنة التقاء القناتين تتم في اللحظة التي تدخل فيها الفم محدثة فوراناً^(١) . لقد استخدم الجابي الكأس لمرة واحدة فقط لكنها سلبت له عندها . يعتقد السيد هوبكنتز بكل إخلاص بأن اختراعات كالتي شاهدناها في الكأس والعربة تساعد في تثقيف الهنود وحثهم بذلك باتجاه التقدم . إنه يرى أن الوجود البريطاني في الهند والوظائف الموكلة له في كريشنابور هي مسخرة لخدمة هذا الغرض .

ولكن أفكاره تتغير مع مرور الأشهر بعد ما حول الحصار الخامدة إلى مجرد طلل من الأحجار المسكونة بأشباح رجال ونساء فتك بهم الكولييرا والأسقربابوط والمجاعة كما فتك بهم رصاص الجنود من الهند (latees) وبينما هو ينظر إلى تحصيناته يشاهد على خطوط الجنود المتمردين انعكاساً للامبرالية البريطانية ليس لأن الهنود المتمردين تلقوا تدريبهم على أيدي البريطانيين فحسب ، بل لأن لديهم جمهرة من الداعمين الحالسين وراء المنحدر يشاهدون بحماس الهجوم ضد مقر الخامدة البريطانية . هذه الجمهرة تستمتع بالمشاهدة في وقت فراغها هذا بينما تنزه قرب خطوط المعركة : «أتوا من مختلف أنحاء الإقليم وكأنهم ذاهبون إلى مهرجان أو حفلة ، كان هناك رقص أو موسيقى ، ومن قبل الضجة التي تنبعث من المدافع الرشاشة كان بوسع الخامدة أن تصغي للتتهيدات المتواصلة الآتية من آلات موسيقية محلية ومن الفلوتس (Flutes) والسيتارز (Sitarz) والتي ترافقها ضربات طبل الإصبع (Finger - drums) وكان

هناك أيضاً تجارةً وسائل الكحول والطعام ، الجوز والشراب وقصب السكر . . . لا يجتمع هذا الحشد السعيد والمتنوع تحت الفيء والمظلات والخيام إلا ليشاهد (Feringhees) وهم يدافعون عن أرواحهم⁽¹¹⁾ .

وبعد انتهاء فصل الرياح الموسمية يتقلل المترجون بأعداد أكبر للاستفادة قدر الإمكان من طقس أكثر برودة . . . «بعض الموسرين من السكان الأصليين أحضروا معهم سلال نزهة على الطريقة الأوروبية . وفرش خدمهم السعاد البهي فوق مرج أخضر ، وبينما موائدهم ملأت السجاجيد كانوا يشاهدون ما يجري بواسطة التلسكوبات وعدسات الأوبرا التي فطنوا منذ البداية لاصطحابها معهم وعلى الرغم من أن ما كانوا يشاهدونه لم يكن ليبدو قوي التأثير شديد الحضور عليهم : فقط يشاهد هياكل عظيمة مزقة ورثة حشرت خلف جدران موحلة ، لكنهم على أية حال تركزوا وسط الأرض مطمئنين كرجال عادوا إلى مقاعدهم في المسرح عقب انتهاء الاستراحة»⁽¹²⁾ .

في المقام الأول يمثل هؤلاء المترجون ما كان كارل ماركس قد قصده حين أشار إلى التمرد بوصفه (مهرجان) الشعب . وفي المقام الثاني ، يعكس المتنزهون طبيعة المجتمع البريطاني في الهند نفسها ، والذين تحت ذريعة المبدأ يجرون شعباً مغلوباً على أمره . وصار السيد هوبيكينز يدرك من خلال قوة الحصار أن الوسائل التي كان قد سبق وربطها بالحصار يجب أن ينظر إليها بحكم السياقين الفلسفية والسياسية قبل تقويمها تقويمًا عميقاً . لقد تولدت عنده هذه البصيرة من خلال إدراكه بأن التذكريات الثمينة التي اصطحبها معه من كريستال بالاس يجب أن تحول إما إلى طلقة مدفع أو خرطوش بندقية في

حال نفاد الذخيرة . إن الحضارة تخدم بشكل قاطع مرامي الكولونيالية :

إن أكثر القذائف فاعلية دون شك فيما يتعلق بهذه الذخيرة المتجولة كانت رؤوس أشخاصه الكهرو-معدنية . . . ومن بين الرؤوس يبرز رأس شكسبير الأقوى فاعلية دون غرابة وهو يشق طريقه داخل فضيل مندهش من الهند التمردين ، والذين يتقدمون في رتل أحادي عبر الغابة . وقد حمن الجابي بأن نجاح (bard Bard) في هذا المجال له صلة قوية بالمنافع القذافية الناشئة عن صراحته الحادة^(١٣) .

وكما أنه لا يوجد أي تحفة أثرية من الكريستال بالاس مقدمة بما فيه الكفاية بحيث تعلن عن نفسها كوسيلة للحرب ، وكما أن الأهداف الاستغلالية للبعثة البريطانية قد توضحت جلياً أمام أعين الجابي فقد واجه ليلاً معتماً للروح لم يخرج منه أبداً .

إنه يدافع بنجاح وشجاعة عن الحملة ، لكنه يترك الهند عائداً إلى حياة انطفاء الأوهام في لندن . يجد نفسه من جديد يعيش في قلب الحضارة ، فيمضي جلّ وقته متسلكاً في الأحياء الفقيرة ، مسكوناً هناك بالفقر . لقد جلبت له الهند في موطنه مشكلة تكلم عنها منذ سنوات مضت وبدقة صموئيل جونسون : (Samuel Johnson) .

« كل تقدم ذهني ينشق من وقت الفراغ وكل وقت فراغ يتأنى مع عمل واحدنا لصالح الآخر »^(١٤) ويعود هو بكتز وبصراحة ليشن من جديد حاسه السابق لعقيدة الكريستال بالاس « ضمن أطروحة سياسية ، إنه يؤنب ذاته لقمعه ذكريات لا تحمل خصائص ثقافية واضحة في أثناء عرضها في المعرض مثل

« الترتيب الاستثنائي للسلال والأغلال ، القيود والأصفاد والتي عرضتها برمتهام لتصدرها إلى الولايات العديدة في أمريكا^(١٥) .

عندما يلتقي السيد هوينكز أحد زملائه في حصار كروشنكا في إحدى شوارع لندن فإنه يعبر له عن سخريته المرة زميله هذا يسأل الجابي عن مجموعة الرسوم والتماثيل التي عنده فيجيب الأخير بأنه باعها منذ زمن طويل ويضيف :

« الثقافة مجرد خدعة . . . إنها ببساطة المكياج الذي يضعه الأغنياء على وجه الحياة ليخفوا بشاعتها . . »^(١٦) .

هذه السخرية تنبثق من إدراك الجابي بأن مملكة الحرية أو تزجية وقت الفراغ اللازمين لخلق إنجازات رائعة غالباً ما نصل إليهما على حساب القمع أو الكبت . . . إن رؤيته الأخيرة للهند بهذه الصورة المتكررة ، ما كانت إلا تعبر حالة الكدح العقيم في سبيل بني البشر :

« . . . بقي الجابي في العربة يراقب الرجال الذين يرفعون الماء من البئر ، ويسحبونه بحقيقة جلدية ضخمة بمساعدة ثيرانهم كان يدرك في قراره نفسه أن هذين الرجلين وهذين الثورين سيقيان يفعلان ذلك كل يوم وحتى آخر حياتهم . . . عندما فكر بالهند وفي سنواتها القادمة فقد كان دائمًا يرى هذين الرجلين وهذين الثورين والحقيقة الجلدية يفيض ماؤها حالما ترتطم بالأرض »^(١٧) .

يمثل البئر في الهند بالنسبة للجابي قوة القدر الغاشمة التي تغرق البشر بالكدح الشاق يرى ثوراً وأن مياه نهر الغانج ترمز بالحكمة التي يجب أن ينهل منها

في حين ترمز بحيرات فلسطين بالنسبة للأرك توين الركود الذي يجب الابتعاد عنه ، بينما يرى جابي فاريل ينابيع الهند بأنها تعكس الانعتاق الذي لا يمكن التغلب عليه ولكن من الخطأ اعتبار تصوّر ج فاريل ممثلاً لرأي بطله هوبيكنز قبل كل شيء ، فإن تقمص الجابي لشخصية الهند في نهاية الرواية يستند إلى نفس الأساس الذي يتکيء عليه موقفه المتعالي في بداية الرواية حيث يبقى هوبيكنز متعالياً على غنى الثقافة الفطرية . في إحدى مراحل المعركة المحمومة للسيطرة على المقر يكتشف هوبيكنز هذا العيب . لقد شهد قوة التحمل التي يتمتع بها رئيس وزراء هندوسي متأمل ، والذي كان قد سبق وزجه في السجن لأسابيع في بيت النمر مع الشباب (مهراجا) (Maharagah) لقد صعق الجابي لجهله للثقافة الهندية :

« لقد أدرك أن هناك نظاماً كاملاً من الحياة التي يعيشها الناس في الهند وغير قادر على استكمانه معناه ، هذه الحياة التي لا تلقى بالاً له ولا لاهتماماته »^(١٨) .

لم يحاول هوبيكنز أبداً أن يقتضي الفرصة ليجعل من يؤتى به أكثر من مجرد نبوءة إدراك ذاتي واحدة من شخصيات فاريل تبدي مرونة واضحة في إدراكها الثقافي الأكثر شمولية منه عند الجابي إنها هاري Hari ، الشاب (مهراجا) الذي يصبح فعلياً سجين الجابي لقد تعلم على أيدي مدرسين إنكلترايين . لذا فإن هاري مدافع جهوري عن الفلسفات الغربية الإنسانية كالعلم والتكنولوجيا . يعلى هاري من شأن شكسبير ويأخذ برشاقة صوراً فوتografية قديمة ويسوق إلى الهند وهي مسيجة بالسُّكك الحديدية ، بالرغم من هذا فهو يضمّر إجلالاً كبيراً للمخطوطات الهندوسية المقدسة كما يضمّر احتراماً لحكمة

باقي الديانات كاليسوعية ومقارنة مع والده الفاسق ، العجوز (مهراجا) الذي كان مهتماً بشكل أساسى بالمال والمجوهرات والفتيات العاريات والعرقية البريطانية فإن هاري يظهر لنا أكثر الشخصيات مرونة وإدراكاً في الرواية .

لقد استغل وقت فراغه كأساس لدمج الثقافات وبالرغم من أن شخصية هاري التحريرية والتي تبدو شرقية من ناحية وتحاكي الطرق الغربية من ناحية أخرى ، فإنها تلعب دوراً ثانوياً في كتاب فاريل . معالجة أوسع في شرح نموذج هذه الشخصية يمكن أن يوجد في كتاب رك ناريان خطاط الأسماء *The painter of signs*

حكمة هذه الرواية تتمحور حول راملن ، وهو شاب في الثلاثين من عمره يعمل خطاط للأسماء في مدينة مالاغذى Malgudi الأسطورية حياته المستقرة عكر صفوها أنشى هندية شابة تدعى ديزى Daisy كانت ديزى منغمسة بهوس في عملها والذي يقضي بفتح عيادات تنظيم الأسرة في كل أرجاء الهند ، وهذا المعنى فهي تعكس رؤيا غربية متقدمة . رامان مثل هاري في حصار كريشنابور حاول أن يضيف إلى ثقافته الأم نظرية وتطبيقاً العناصر الإيجابية فيها ويدمجها مع التنوير القادم من الغرب . ما يجذب الانتباه في رامان هو حياته الرتيبة فهو يرسم إشاراته على الرمل خلف منزله حيث يتمتع هناك بروحية النهر يقضي وقته كاملاً ، ويصر على أن رسوماته يجب أن تبقى خمسة أيام على الأقل حتى تجف ، وحتى عندما يحاول زبائنه وضع مواعيد صارمة له فهو لا يكون في عجلة على الإطلاق . لأجمل أعماله غالباً ما يستخدم زيت الكتان الصافي ، وألواناً بد菊花 يأتي بها من ألمانيا من أجل الرسم على لوح خشبي أخذته من غابات

ميمفي Memphi . لقد اختار رحلته هذه ليس لغاية الربع وإنما لأنها أحب (التخطيط) أحب الحروف وشكلها وظلها . لقد وجد في عمله كثراً حقيقياً ليس لأنه يقدم له فرصة للخلق وإنما أيضاً لذاك السياق الاجتماعي الذي يزوده به . إنه يشعر بمتعة خاصة كونه أصبح معروفاً وعلى احتكاك دائم مع أعراض الشرائح البشرية في المجتمع ، حيث أن جذوره تبقى راسخة خلال علاقات كهذه يقول :

« إن خطاط الأسماء قد يبدو عادياً لكنه يكشف بين يديه هموم وأحلام المجتمع قاطبة »^(١٩) . يتأمل رامان عادة عمله ويستغرق في ذلك وقتاً طويلاً . مكانه المفضل لتناول الطعام مطعم يدعى بوردي Boardly لأن هذا المطعم دون يافطة ، وهناك يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه بشهية كما يتمتع بتناول المقبلات . في أوقات الظهر يقضي رامان أوقاته في القراءة ويقرأ أعمالاً يكون قد حصل عليها من مخزن الكتب المستعملة . يركز دائماً على الأعمال الكلاسيكية سواء أكانت غربية أم شرقية - وتتراوح نزعاته الأدبية من كتاب جيبون (الانحدار والسقوط Decline and Fall) لكتاب تاميل الكلاسيكي كورال Koral . ولا يقلق صفو هذا الروتين المتوازن والعقلاني إلا حينما يكلف رامان برسم يافطة لأحد مراكز تنظيم الأسرة . لقد أحب بجنون مديره المركز الشابة ديزي . بعد أن رفضت ديزي هذه زواجهاً مدبراً لها ، هربت من البيت وكانت مراهقة فتلقتها إحدى الإرساليات التبشيرية ، حيث تلقت تعليمها هناك ولكن رفضت الانصياع لتعليمها . وقد أطلقت على نفسها اسم ديزي البعيد عن العرقية كي تدلل على استقلاليتها . بقيت ديزي مستقلة عن كل شيء وكل شخص . كان هدفها الأساسي هو تحديد النسل في بلدها بنسبة خمسة بالمائة كل

عام : وبينما كان رامان يتودد إليها وجد نفسه منساقاً إلى نفس المهمة .

لا التعب ولا الخطر كانا ليمنعا ديزي من اجتياز كافة أنحاء الهند من أجل التبشير برسالتها حول عدم الإنجاب لقد أقنعت رامان بأن يصطحبها من أجل اختيار الواقع التي يجب أن تعلق عليها يافطات تحديد النسل مرة قال لها بلهجة مهنة بأنها تذكره بالملكة فكتوريما وفي محاولته الهروب من عاطفته المتأججة حذر نفسه أن قليلاً من (الديزية) لا بأس به ولكن الكثير منه قد يكون خطراً ، كان قلقاً حول ما تطلبه ديزي منه من أشكال الألواح الخشبية للرسم وأن حجم العمل الذي تطالبه به سيحوله من رسام فنان إلى رسام بيوت ولكن بالرغم من ذلك فقد ألح عليها بشدة وأقنعها بقبول عرضه للزواج منه ، خطة الخطوبية هذه جعلت عمة رامان ، التي ساهمت في تربيته منذ الطفولة تغادر المنزل . كانت امرأة تقليدية وهادئة وكانت قد قامت برحلتها الأخيرة إلى جبال بينارز في الهملايا كانت تتشوّق بعد موتها أن ينشر رمادها في مياه نهر الغانج كانت قد تركت أشياءها في المنزل ولكن رامان أخفاها لأنه لم يكن راغباً بإزعاج زوجته لقد تمت إعادة ترتيب البيت بشكل يناسب ذوق ديزي أن الحياة معها ستكون متينة ومنظمة بشكل جيد وسوف لن تسمح بالتدخل في العمل أو في مبادئ تنظيم الأسرة يقول الزوج الموعود :

« في كل القضايا ستكون ديزي السلطة النهائية التي تضع القرار كانت ديزي قد وضعت شرطين لقبول طلب الزواج ، الأول : إنه يجب عليهم إلا ينجبو أطفالاً والثاني : أنه فيما إذا أنجبت ولداً عن طريق الخطأ فإنها سوف تتخلّى عن الطفل وتترك نفسها (طليقة) ومتفرغة لواجبها الاجتماعي . لم يكن رامان ليعارض أو يعدل من هذا مطلقاً »^(٣٠) .

حقاً ما هذا إلا بيان أنشوي رسمي . وفي النهاية وبالرغم من إذعان رامان المطلق لطلابها فقد كانت تشاكسه كانت قد ترأست وفداً لافتتاح مركز جديد لتحديد النسل في الأراضي الواقعة خلف النهر وتركت رامان في محنته ، وتشرح له أن التأمل قادها إلى استنتاج يقول بأنه وببساطة لا مكان له في حياتها ، لأن الفلاحين في الهند يحتاجون إلى رسالتها أكثر مما يحتاج هو إلى شخصها :

« . . . هناك ملايين القرى في ريفنا ، وحتى لو كرست نفسي لهذه المهمة كل يوم في حياتي . . . كانت تخلق على أجنحة الإحصاءات والتي بدت والتي بدت لرامان بأنها كانت تلعب دوراً غريباً على عقلها ، واكتفى رامان بالقول :

« ليس بإمكانك أن تقلقني على كل إنسان في هذا العالم حسناً ، افعل ما بوسعك ودعني فرصة للآخرين كي يساعدوا » .

« أنا لست مهتمة بالآخرين ولا بما يقولونه لقد دربتي الإرسالية أن أتجنب التفكير بالآخرين ولن أستمر هكذا بأقصى ما أستطيع . لا أعرف أي طريقة أخرى » .

« وماذاعني أنا؟ سأله باستجداه .

« ماذا عنك أنت؟ » سأله دون أن تزيح رأسها عن الحسابات^(٣) .

وجد رامان نفسه مجرد رقم بعد ما حاول التودد والتقارب من عاملة اجتماعية Siren تغنى أغنية التقدم الغربي . كان القرار على أية حال ماضحاً . وفي النهاية تجنب رامان الإفراط في تعاطي (الديزازيم Daisysm) ولم يكن رحيل

عمته إلا مؤسراً على المصالحة الختامية مع القيم التقليدية . وعاد رامان أخيراً إلى رسومه وأصدقائه وقراءاته في البوردلس Boardless مرتاح البال ولكن بمرارة في حلقة . صحيح أن ملكته فكتوريَا أزعجه لكنها لم تسلبه ثقافته أو وقت فراغه .

فنانو الأدب الذين نقشوا أعلاه تصدوا بأسلوب خيالي لنفس المسائل التي تناولها بالتحليل المنظرون الذين قدموا في بداية هذه المقالة . يعز وثورو أهمية بالغة ، متبعاً طريقة جوزيف بابير ، للقيم التقليدية التأملية ولكنه يركز على التراث الشرقي أكثر مما يركز على التراثين الإغريقي والقوطي .

ينافح ثورو ، مثله مثل دومازدير وبابين عن التوزيع الديمقراطي لوقت الفراغ . فاريل ، ومن خلال أعين الجابي ، يقدم وجهة نظر نخبوية لوقت فراغ الثقافة والتي تذكر إلى حد ما بمبادئ سيباستيان دوكرازيا . هذا النموذج النخبوى مطبوع بتحول الجابي ويأسه كما أنه مطبوع بالمثال الأعلى للتعددية والذكاء اللذين يتمتع بهما الشاب الهندي (مهراجا ... هاري) .

ويدافع مارك توين عن النخبوية في تصويره الهازى للعرب في كتابه (البراءة في الخارج) إن توين ينظر إلى الثقافة كاختراع تقنى محض وليس كعملية تطور تنصهر فيها المسلمات والأمثلة في نطاق معرفى عريض . وعلى أية حال فإننا نجد مارك توين ، وبصورة أكثر مرونة ، لديه القدرة والفصاحة على أن يعلن دعمه لمبادىء وقت الفراغ التي عميقها بابير وعمقتها المساواتية التي أكدتها دومازدير . نارايان Narayan يفعل الشيء نفسه دائمًا . بطله رامان يسعى لدمج القيم التقليدية الشرقية بالمعرفة الغربية المتقدمة في حياة الثقافة التوليدية

لوقت الفراغ أسلوب حياته الترفيهية كرسام وخطاط قرب نهر في مالغادي يمثل ذلك الوجود المليء بالراحة والطمأنينة لثورو كاتب على بحيرة والدن قطعاً فإن الكاتب يتحاشى الإذعان لمثال التقدم الذي خدع جابي فاريل وأضر بهارك توين .

إن كل من هذه الصور الأدبية تصف الصراع القائم بين النخبوية والديمقراطية الثقافية وتعرض للمواجهة بين الشرق والغرب . إن تفاؤلية تورو وسخرية توين ، ورؤيه فاريل المتصدعة ، وقرار نارايان المضحك تقدم خياراً متعدد الجوانب من أجل التصدي لهذه المسائل المهمة المتعلقة بقضايا وقف الفراغ والصراع الثقافي القائم في عالم محموم يسير بسرعة إلى التلاشي .

دَعْوَةٌ إِلَى الْمَنَهَجِ الْمَقَارِنِ فِي دِرَاسَةِ الْأَدْبُرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ وَنَفْسِهِ

• د. عبد النبی اصطفیف

مضى عصر النبوة ، ومن الصعوبة بمكان أن يتتبأ المرء دعوة جديدة ، بله أن يدعى مهمة تبليغ رسالة ما تتصل بها . والأدب المقارن بعد ذلك ليس ديناً جديداً ، حتى في هذه الأرض ، وإن كان كفتى المتبنى ، غريب الوجه واليد واللسان ، كان وما زال . فعلى الرغم من مرور أكثر من عشر سنوات على البدء بتدريس مادة الأدب المقارن في كلية الآداب في جامعة دمشق^(١) . إلا أن مكتبة الأدب المقارن في هذا القطر ، على سبيل المثال ، ما زالت تقتصر على كتاب الأستاذ الدكتور حسام الخطيب^(٢) ، ويضع مقالات متفرقة في مختلف الدوريات العربية . أما في خارج القطر فثمة عدد لا بأس به من المحاولات^(٣) لتقديم بدائل عن كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال مؤسس الأدب المقارن الحقيقى في الوطن العربي وهي محاولات واحدة وجسورة ، ولكن من الصعب على المرء أن يضع يده على قلبه ويشير باطمئنان إلى أحدٍها على

أنه هذا البديل لأن معظمها قد تم إنجازه لضرورات تدريسية أو فوق تدريسية مختلفة وضمن ظروف بحثية لا تسمح بتجاوز مستوى معين من الإتقان وهو مستوى لا يقارن على أي حال بمستوى أي كتاب جامعي في الجامعات غير العربية التي تدرس هذا الحقل المعرفي الهام^(٤). إن هذه المحاولات هاوية وهواية الكتابة في الأدب المقارن في الوطن العربي تخضع لما تخضع له أية هواية أخرى من ظروف وشروط ومؤثرات لا أريد أن أتحدث عنها الآن لأن حديثها ذو شجون ونحن نجتمع اليوم اجتماع المتفائل المتطلع إلى آفاق مشرقة في مستقبل هذا الحقل المعرفي في مختلف جامعات الوطن العربي ومؤسساته التعليمية والثقافية الأخرى . وحسب ملتقانا لهذا أن يتيح لنا منبراً مسماً مسماً لكل من ظفر بالتأهيل المناسب في هذا الميدان حتى لا يلوذ بالصمت ، أو حتى لا ينتهي إليه ، وربما لا يظفر عندها حتى بمجرد شرف النوعة ، لوفكر في عالم آخر أكثر إنصافاً من عالمنا هذا .

من هنا كانت سعادتي كبيرة حقاً بهذا الملتقى ، لأنني أرى فيه هذا المنبر الذي ينبغي أن يهدف من بين ما يهدف إليه ، إلى نشر الاهتمام بالأدب المقارن حتى لا يتحول المقارنون في الوطن العربي إلى أعضاء في ناد من أندية الصفوة التي تنظر إلى نفسها في مرآة هذه النفس فقط . إنني إذ أعتلي هذا المنبر لأدعو إلى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده . لأود منذ البداية أن أبين أنني لا أدعو إلى الأدب المقارن حقلًّا معرفياً هاماً ظفر باستقلاله منذ زمن في معظم الثقافات التي تتسم بحق إلى قرتنا هذا ، بل ضرورة منهجة ملحقة غاية الإلحاح في مواجهتنا لطبيعة أدبنا الحديث والمعاصر والنهوض به أيضاً . إنني لأمل أن أدلل من خلال هذا البحث على أن السبيل الأكثر جدواً في

التعامل مع هذا الأدب هو السبيل المقارن . فما دامت طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد النحو الأمثل لدراستها ، والمنهج الأشد فاعلية في مبادرتها فإن تبني المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده ، ضرورة على إلها طبيعة هذا الأدب نفسه ، إضافة إلى ضرورة الانتهاء الحق إلى هذا العصر ، بدل العيش عالة عليه كما هو شأننا حتى اليوم .

ولكن ماذا عن طبيعة الأدب العربي الحديث ؟

لو واجهنا - نحن مستهلكي الأدب أو منتجيه - سؤال كهذا ، لأنّا أن نشير إلى عينات من هذا الأدب ، بدل المغامرة بادلة بشيء ما عن طبيعته . وهذا أمر متفهم فالمستهلك والمتحجج معنيان أساساً بالإنتاج الفعلي الذي يستطيعان الإشارة إليه ، والدارس من جهة أخرى ، وعملاً بمبدأ أقل الجهد ، ربما وجد هذه الإشارة أيسراً عليه من التأمل في طبيعة هذا الأدب . ومهما كان الأمر ، فإن الأدب العربي الحديث بالنسبة لنا هو ثلاثة نجيب محفوظ ، وأيام طه حسين والنمور في اليوم العاشر لزكريا تامر ، والملك هو الملك لسعد الله ونووس ، ومفرد بصيغة الجمع لأدونيس وجبران ليخائيل نعيمة وصندوق الدنيا للهارزني . إذ أنه مهما اختلف النقاد العرب المحدثون حول طبيعة الأدب العربي الحديث أو مكوناته ، أو خصائصه ، أو قضاياه ، فإنهم لن يماروا في أن هذه الأعمال التي تقدم ذكرها ، أعمال أدبية عربية حديثة في شكلها ومضمونها ، في حساسيتها الفنية وفي حساسيتها النفسية ، في العالم الذي تقدمه لنا ، والرؤى التي تجسدها لهذا العالم .

ونظرة عجلٍ إلى هذه الأعمال تبين لنا أنها تنتمي إلى أنواع أدبية

معنية . فالثلاثية تتعمى إلى الرواية The Novel وجبران نعيمة إلى السيرة Short Story والنمور في اليوم العاشر إلى القصة القصيرة أو الأقصوصة Biography ، وأيام طه حسين إلى السيرة الذاتية Autobiography وصندولق الدنيا إلى المقالة Essay والملك هو الملك إلى المسرحية Drama ، ومفرد بصيغة الجمع إلى الشعر .

ولست أظن أن هناك من يهارياليوم في أن الأنواع الأدبية الستة الأولى ، أنواع مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية ، على الرغم من أن هناك من يجهد نفسه بطائل ، أو بغير طائل على الأغلب ، في البحث عن جذور لها في تقاليدنا الأدبية الكلاسية . وهذا أمر مشروع ومتفهم ، إلا أنه - فيما يبدولي ، وربما للكثيرين من الدارسين المعاصرین - غير مجد . لأن الإنتاج العربي في هذه الأنواع نتاج حفزته أساساً عملية المواجهة مع الآخر ، وهو أوربا في هذه الحال إذا ما رغبنا في شيء من التحديد - هذه المواجهة المتعددة الوجوه والأبعاد والمستويات والتي استغرقت جميع جوانب حياتنا العربية الحديثة والمعاصرة ..

ولكن ماذا عن الشعر العربي الحديث ؟

هل الشعر العربي الحديث شعر حديث لمجرد كونه قد أنتج في العقود الأربع الأخيرة أي أن لفظ الحديث هو مجرد وصف زمني يزول بمرور الوقت ، ويغدو بعده الحديث قدّيماً ؟ أم أنه ذو أبعاد تتجاوز حدود هذا الوصف الزمني ؟

الحقيقة أن معظم دارسي الشعر العربي الحديث ، بما فيهم المكابرون والمفرطون في حماسمهم لكمال التقليد الشعري العربي العريق ، يميلون إلى الاعتقاد بأن هذا الشعر شعر يدير وجهه نحو الآخر والعصر ، أكثر مما يدير وجهه نحو التقليد العربي الكلاسي الذي يمتد أكثر من خمسة عشر قرناً . فقد استطاعت جهود النقاد والشعراء العرب من جيل نعيمة والعقاد والمازني وشكري وطه حسين ، ومن بعدهم من جيل أبي شادي ومندور ولويس عوض ، ومن تلامهم من رواد الشعر العربي الحديث ، أن تنجح في ذلك ارتباط هذا الشعر بالنموذج القديم Old Model الذي يعتبر أحمد شوقي أكبر دعاته ومؤيديه ، وفي ربطه بالحياة العربية المعاصرة - هذه الحياة التي تعيش حالة من التحدي الدائم الذي تفرضه طبيعة المواجهة مع الخارجي - الآخر على جميع المستويات .

إن الشعر العربي الحديث ليس شرعاً حديثاً لمجرد كونه قد كتب زمنياً في وقت متأخر ، ولكنه حديث لأنه في شكله ومضمونه ، صوره وتشكيلاته ، حساسيته النفسية وحساسيته الفنية ، مكوناته الأساسية والثانوية ، شعر مباين للشعر العربي الكلاسي ، والكلاسي الجديد ، مباينة أملتها طبيعة الحياة العربية والحديثة والمعاصرة ، لأن الأدب العربي الحديث أدب مرتبط استراتيجياً بهذه الحياة . إنه أدب يدير وجهه لها ، بعد أن أعرض عن النموذج الكلاسي القديم الذي استأثر به طويلاً .

ثمة إذن أدب عربي حديث يمكن تصنيفه تحت أنواع أدبية محددة مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية ، أو تحت نوع أدبي كلاسي ، ولكنه مباين له على نحو جذري في كثير من وجوهه .

وعلى الرغم من أن هذا الأدب :

١) يتأثر إلى حد بعيد بال מורوث الثقافي من خلال اللغة التي يستخدمها الأديب العربي الحديث . هذه اللغة التي ليست مجرد نظام لغوي Langue يحكم إنشاءه الفردي Parol ويكفل له وصوله إلى الآخرين وحسب ، بل هي أداة للتفكير لها إجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقوانينها وقواعدها التي تفرض نفسها على مستخدم هذه اللغة ، وهي فوق هذا وذاك الأداة الأهم التي تتجلّى من خلالها الثقافة الموروثة لمن يستخدم هذه اللغة .

ب - ويتأثر كذلك بجوانب الحياة العربية المختلفة التي يحييها صاحب هذا الأدب ، إذ أن هذا الأدب فعالية إنسانية تتأثر بباقي فعاليات الإنسان الأخرى - والحياة العربية الحديثة بشكل عام - تأثير ، في مختلف وجهاتها بالمواجهة مع الخارجي .

إلا أنه يتعرض أيضاً مؤثراً خارجياً يتلمس المرء آثاره بسهولة ويسري في مختلف وجهاته . بل إن الدارس ليفاجأ بحق بعمق هذا التأثير فيه من جهة ، واستغراقه لمستويات مختلفة ووجوه متنوعة منه .

ولنبدأ بأداة هذا الأدب ، وهي اللغة العربية الحديثة ، التي نفح بعراقة أصولها ، وكونها لغة القرآن والحضارة العربية الإسلامية وما إلى ذلك ولا ندري أنها في كثير من مفرداتها وتراتيبيها وطرق التفكير والمحاجة فيها وغير ذلك تكاد تكون ترجمة حرفية للفرنسية والإنجليزية والألمانية وغيرها من اللغات الحديثة التي يترجم عنها ، أو نمتحن بما دون فيها مباشرة .

وقد كفانا باحثان كبيران عربي وإنكليزي بيان تأثير الفرنسية والإإنكليزية على العربية . أما الأجنبي فهو البروفسور P. J. E. Cachia كاكيا^(٥) أستاذ الأدب العربي في جامعة ادينبره سابقاً ، وأستاذ العربية في جامعة كولومبيا في نيويورك حالياً ، وأحد محرري مجلة الأدب العربي *Journal of Arabic Literature* والذي ينطق بالعربية من أي الشدقين شاء إذ أمضى جزءاً غير يسير من حياته في مصر . وأما العربي فهو الدكتور لويس عوض^(٦) تلميذ طه حسين ، وأحد النوافذ الهامة التي أتيحت للقارئ العربي على الآداب الأجنبية في العقود الخمسة الأخيرة .

والواقع أن من يعود إلى ما أورده من أدلة وأمثلة لوجوه تأثر العربية الحديثة بهاتين اللغتين وغيرهما لا يسعه إلا أن يقر بهذا التأثر . ولربما يفاجأ بمداده وعمقه . ولكن ذلك غير مستغرب فنحن نحاكي في جميع وجوه حياتنا نموذجاً أقرب إلى النموذج الغربي منه إلى النموذج العربي الكلاسي ، ومن الطبيعي أن نتأثر بأساليب التعبير عن هذه الوجوه في اللغات الأجنبية التي تستخدمها أمم هذا النموذج .

لقد كان للترجمة من جهة ، ولاستيعاب مثقفي العربية من المحدثين الكثير من عادات التفكير والتعبير في اللغات الأجنبية التي تثقفوا منها ، ولا سيما في الفرنسية والإإنكليزية ، من جهة أخرى ، أثر كبير على اللغة العربية . والحقيقة أن هذا الأمر يكاد يصل إلى درجة الثورة في التعبير العربي الذي تطورت بناء تطوراً ربما يحول بين مثقف العصر العباسى على سبيل المثال ، وبين استيعاب نصف ما يكتبه مثقفو الوطن العربي اليوم سواء في بحوثهم

ودراساتهم ، أو فيما تنشره الصحف على الناس من كتابات وأنباء^(٣) . ولننظر على أي حال في وجوه هذا التطور :

* إن من يتأمل أي كتاب عربي حديث يجد أنه ، على خلاف الكتب العربية الكلاسية يتميز بوجود ظاهرتين هامتين هما الفقرات وعلامات الترقيم . بالكتاب العربي الكلاسي يخلو على وجه الإجمال منها معاً :

« ولو لا أنه مقسم إلى أبواب أو أقسام أو فصول . . . يحمل كل منها عنواناً خاصاً ، لبدا كالمحيط العظيم ، له شاطئان هما بدايته ونهايته . ولكن ما بين شاطئيه تجري جمله كآلاف الأمواج المتداخلة التي لا سبيل للفصل بينها ، كأنما فكر الكاتب تيار لا ينقطع . وحيث ينبغي أن نجد نقطة في نهاية كل جملة مفيدة ، يفاجأ بواو العطف أو ما يهالئها تبدأ الجملة التالية ، وكأنما منطق الكاتب العربي هو أنه ما دام الكلام مهما طال لم ينته ، فقد وجبت صياغته كله وكأنه سلسلة متصلة الحلقات . في حين أن بناء التعبير الأوروبي قائم على أن المقال أو الفصل أو البحث ، الوحدة فيه هي الموضوع وليس الجملة . ولما كان الموضوع مكوناً من عدة أفكار تخدم هذه الناحية الواحدة . ولما كانت كل فقرة مكونة من عدة جمل تدور حول مضمون الفقرة ، أمكن تقسيم كل فقرة إلى عدة جمل تدور حول مضمون هذه الفقرة . بل ولما كانت الجملة ذاتها لكي تكون مفيدة ، وجب أن تعبر عن بناء منطقي أو بناء رمزي أو بناء عاطفي (بناء من أي نوع يقنع أي ملكة من ملكات الإنسان) ، وجب أن تكتمل إذا كانت مركبة من

مبتدأ ووصلة copula وخبر أو من فاعل وفعل ومفعول به ، وأن تنتهي بالوقفة أو النبرة أو الاستراحة أو الفاصل الكامل الذي يدل على انتهاء الكلام

وخلالص القول «إن التعبير في اللغات الأوروبية، لشدة ارتباطه بالمنطق بفضل (ريطوريقا) أرسسطو ، و (بروتوس) (شيشرون) (وأساس البلاغة) لكونتيليانوس ، يتبع فن المعيار والكلمة فيه هي الوحدة أو اللبنة والجملة فيه هي المدماك والفقرة هي الجدار والمقال أو البحث أو الفصل أو الخطبة هي الغرفة والكتاب والبيت . أما التعبير في اللغة العربية فهو أقرب إلى التسلسل الموسيقي حيث الجملة الموسيقية تؤدي إلى ما يليها بغض النظر عن إطار الموضوع أو إطار الفقرة بل وأحياناً بغض النظر عن مضمون الجملة . ولذا نجد كثرة الاستطراد Digression والتداعي الحر Free Association في النثر العربي القديم »^(٨) .

* لد خضعت بنية اللغة العربية لتطورات هامة نشأت عن العوامل التالية :

أ - « نحت آلاف الألفاظ من مصطلحات الحضارة في العلوم والفنون والصناعات من جذور عربية^(٩) مثل مدمرة ودبابة وبرقية ومستشار وسيارة وقاطرة وغيرها . وقد دخلت كلها عمود اللغة العربية وقد بلغ من ضخامة عددها وشيوخ تداولها أنها غيرت من نسيج اللغة العربية الذي ورثناه عن الأوائل بحيث يمكن أن يقال أننا بيازاء لغة جديدة ، عربية في صورتها ومع ذلك فهي غير عربية في مضمونها ، بحيث لو قرأها أحد من الأوائل لم يفهم منها كثيراً ولا

قليلًا رغم رسمها العربي وأصواتها العربية وقوالبها العربية »^(١٠) .

ب - « تلوين الألفاظ والعبارات العربية الفصيحة بمدلولات لا تدخل في مفهومها الأصلي كما نعرفه من القواميس العربية ومن سياق الأدب العربي القديم^(١١) كالخط ، والشريط والمكتب ، واستجواب وغيرها .

ج - « ترجمة آلاف التعبيرات Locutions الوصفية أو الظرفية أو الحالية أو الاعتراضية أو التحفظية إلخ . الملازمة لطريقة التفكير والتعبير الأوروبي ، أو لاً عن الفرنسية ثم عن الإنكليزية^(١٢) مثل (مهما يكن من شيء) ، (على أية حال) و (مع ذلك) و (في أثناء ذلك) و (ما أمكن ذلك) و (بقدر المستطاع) و (إلى حد أنه) و (من ناحية أخرى) ، وغيرها كثير .

د - استحداث ضيق مورفولوجية (صرفية) جديدة للتعبير عن ظلال المعاني^(١٣) ، كاسم النسبة للدلالة على المذهب .

ه - « استحداث بعض التغييرات في النحو العربي بما يجعل بناء الجملة العربية أقرب ما يكون إلى بناء الجملة الفرنسية أو (الإنكليزية)^(١٤) ، لتقديم الجملة الفرعية ، أو استخدام الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية وغير ذلك .

وربما كانت هناك عوامل أخرى . ومن الجدير بالذكر أن أكثر هذه المؤثرات قد وفدت أولاً :

« عن طريق الثقافة الفرنسية من عام ١٧٩٨ حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ثم عن طريق الثقافة الأنجلوسكسونية. التي أصبحت المؤثر الأول دون

منازع منذ الحرب العالمية الثانية . أما في فترة ما بين الحربين فقد ظلت الحرب سجالاً بين اللاتينيين والساكسونيين كما تدل المراكب الأدبية خلال الثلاثينيات من هذا القرن^(١٠) ، ولا ننسى المؤثرات السلافية الروسية التي بدأت بممارسة دورها على استحياء في الثلاثينيات وما لبثت أن غدت ذات دور بارز في الحياة الثقافية العربية وخاصة في المشرق العربي منذ الخمسينيات وحتى يومنا هذا^(١١) .

وإذا ما تركنا أدلة الأدب ، التي تأثرت هذا التأثير الهائل باللغات الأجنبية ، إلى الأنواع الأدبية المختلفة التي توظف في إنشائها ، وجدنا أن هذه الأنواع الأدبية الجديدة المستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية تمارس تأثيراً واسع المدى على الأدب العربي الحديث .

ولنلاحظ بادئ ذي بدء أن الأدب العربي الحديث قد تعرف على هذه الأنواع ليس من خلال مخطوطات نظرية شرحت لمنتجيه ، ووضاحت عناصرها ومكوناتها ووظائفها لهم حتى يتتجوا نسخاً عربية منها - رغم أن هذا يكفي ، لو كان ممكناً من الناحية النظرية ، للتأثير على هذه النسخ العربية تأثيراً كبيراً .

لقد تعرف الأدباء العرب المحدثون إلى هذه الأنواع من خلال الأعمال الأدبية الأوروبية في اللغات الأوروبية المختلفة التي قرؤوها مترجمة أو بلغاتها الأم - تعرفوا إلى القصة القصيرة كنوع أدبي له مواصفات معينة من خلال قصص قصيرة لفلان أو لفلانة من الكتاب الأوروبيين ترجمت إلى العربية بصورة من الصور ، مباشرة أو عن طريق أخرى ، أو قرؤوها بلغتها الأم ، أو بلغة أخرى يعرفونها . وكذا الشأن في الأنواع الأدبية الأخرى (كالرواية والمقالة والمسرحية والسيرة الذاتية وحتى الشعر الحديث) التي تعرفوا إليها من

خلال النهاج ، أي من خلال تجسيدات فعلية لهذه الأنواع التي لم يعرفها الأدب العربي من قبل . ومعنى هذا أن قراءات متجمي الأدب العربي الحديث في الأدب الأجنبية (مترجمة أو مباشرة بلغات هذه الأداب) قامت وتقوم وستقوم أبداً بدور الساحة المغناطيسية التي تحدد على نحو من الأනاء البنية العامة لتجاربهم العربية . إن هذه الأداب ستكون مائلة في أذهان متجمي هذا الأدب من خلال :

- أ - البنية الكلية للعمل الأدبي المستوحى شعورياً أو لا شعورياً .
 - ب - البنى الصغرى التي تؤلف هذه البنية الكلية .
 - ج - العناصر المشكلة لهذه البنى الصغرى .
 - د - التقنيات المختلفة التي تستخدم عادة في هذه الأنواع .
 - هـ - الصور التي توظف لإضاءة جانب ما من جوانب النفس الإنسانية .
- التي تبقى أبداً محور التجارب الفنية .

وفوق هذا وذاك هناك التجربة الإنسانية الأجنبية التي تعكسها أمثلة هذه الأنواع الأدبية . والأديب بحساسيته المرهفة ، عرضة دائمًا للتاثر بجميع هذه الوجوه ، وخاصة الوجه الأخير ، أي التجربة الإنسانية المغايرة لتجربته والتي تثير فضوله من جهة وتعمق إنسانيته من جهة أخرى . وإضافة إلى كل ما تقدم ثمة المؤثرات العامة .

- الفكرية (كالماركسية والوجودية وغيرها) .
- والفنية (كالاتجاهات والمدارس والنظريات والقابليات والحساسيات الفنية) .

- والنفسية .

والتي تجلی عادة من خلال تأثير المناخ العام السائد في فترة معينة أو حقبة معينة أو ما سماه توماس س. كون Thomas S. Kuhn بالمجال أو النموذج Paradigm في كتابه العظيم (بنية الثورات العلمية)^(١٧) Revolutions .

ثمة إذن ، وباختصار شديد ، ثلاثة مكونات أساسية للأدب العربي الحديث :

- أ - الموروث الثقافي .
- ب - الحياة العربية الحديثة والمعاصرة .
- ج - العنصر الخارجي .

وإذا ما وضعنا جانب الموروث الثقافي (وهو في جانب منه متاثر بالعنصر الخارجي في حقبة ما معينة من تاريخه الطويل) ، والحياة العربية الحديثة والمعاصرة (وهي متاثرة في جميع جوانبها بالعنصر الخارجي) . وانتقلنا إلى العنصر الخارجي لوجدنا أننا - بعد بيان أهميته المحددة لطبيعة الإنشاء الأدبي العربي الحديث - بحاجة إلى الاستجابة له منهجه ، من خلال البحث عن طريقة للتعامل معه واستيعابه ، ما دامت طبيعة المادة المدرستة هي التي تغلي أساساً الطريقة الأمثل والأكثر جدواً لدراستها و مباشرتها . ومعنى هذا أننا مضطرون للجوء إلى المنظور المقارن comparative Perspective جزئياً أو كلياً في دراستنا لهذا الأدب . إنه ضرورة منهجهية ملحة ، لا سبيل إلى إغفالها بحال من الأحوال .

ولكن ماذا عن فوائدها؟

١ - لقد تحدثت مطولاً عن أهمية هذا المكون الخارجي في تشكيل الأدب العربي الحديث ودراسة هذا الأدب من منظور مقارن تتيح أول ما تتيح دراسة دور هذا المكون الخارجي فيه على مختلف المستويات والوجوه . إن النقد المعاصر ينظر إلى النص - أي نص - على أنه نسيج *Texture* محبوك من عدة خيوط ، أحکم سجها فخفت حتى على منشئ هذا النسيج بله قارئه ، ويرى أن مهماته الأساسية . في مواجهته لهذا النص ، الورق على خيوطه المكونة له ، وتحديد مدى أهميتها في بنية الكلية . فما دامت العملية الأدبية إنشاء *Construction* محكماً ، فإن العملية النقدية تغدو تفكيكياً لهذا الإنشاء *Deconstruction* من أجل معرفة أسرار تكوينه . وما دام النص حصيلة تراكمات لنصوص مختلفة *Accumulation of texts* تسربت إلى تكوين الأديب الثقافي بشتى السبل ، فإن دراسة النص الجديد لا تكتمل إلا بدراسة عملية تفاعل النصوص هذه ، أو عملية التناص هذه *Intertextuality* ، من أجل تحديد عناصرها وسبل اندفاعها فيما بينها ، وأهمية كل منها في تشكيل النص النهائي الذي نحن بصدد دراسته .

٢ - وثمة أمر هام وهو أننا في دراستنا للنصوص الأدبية - في تحليلنا لها ، وشرحها وتفسيرها نحرص كل الحرص على معرفة مصادرها ولما كان العنصر الخارجي مصدراً هاماً من مصادر الأعمال الأدبية العربية الحديثة ، فإن دراسة هذه الأعمال لا تكتمل إلا بالعناية بدراسة هذا المصدر . إن القارئ للأدب العربي الحديث يقع على الكثير من الإشارات الأدبية والثقافية وغيرهما فيه .

وفهمه لهذا الأدب لا يكتمل بغير دراسة هذه الإشارات وتبين مغزاها ودلالتها . وهذا غير ممكن من غير تبني المنظور المقارن في دراسة هذا الأدب ونقده .

وربما كان من الهام الإشارة هنا إلى أن دراسة هذه الإشارات ينبغي أن يتم وفق خطأ تتيح استيعابها وفهم دورها . فالناقد المقارن ينبغي أن يحدد أول ما يحدد مصدر هذه الإشارة ، ثم يدرسها في أصوتها ، ويدرس سبل انتقاها ، والتحولات التي طرأت عليها في أثناء رحلتها بين المصدر الأصلي وبين نص نهاية المطاف . والوظيفة الجديدة التي تؤديها في النص الجديد الذي انتقلت إليه^(١٨) .

٣ - أما الفائدة الثالثة فهي اكتشاف حصيلة المواجهة مع الخارجي وانعكاساتها على المستوى الأدبي . أو بعبارة أخرى ، الصورة الأدبية لعملية التفاعل مع الثقافات الأخرى على جميع المستويات . وبالتالي تقويم عملية المواجهة هذه في مجملها ، وتطويرها على نحو يؤدي في النهاية الغاية المطلوبة^(١٩) .

٤ - وأما الفائدة الرابعة فهي الوصول إلى تقويم أكثر موضوعية وقرباً من واقع حال الأعمال الأدبية العربية الحديثة نفسها . فما دمنا نضع العمل الأدبي في سياق أوسع فإن تقويمنا له سيكون محاكمـاً بما يسمى حس النسبة Sense of proportion ، وهو أمر هام إذا ما شئنا تطوير أدبنا تطويراً يصله إلى مرتبة العالمية . لقد استطاعت أممـاً حديثة ضعيفة ومتخلفة ككولومبيا أن تهب العالم غارسيـا ماركيـز الذي فرض نفسه على القائمين على جائزة نوبل . وربما أن الأولـان لنقدم كاتـباً على هذا المستوى للعالم ونحسن بذلك الانتـهاء إلـيـه بـحـقـ . وهذا لا يتم لنا إلا بتوسيـع آفاق طموـحـاتـنا لـتـجاـوزـ الوطنـ العـرـبـيـ إـلـيـ العـالـمـ ،

ويرفع مستوى رؤيتنا للوجود لتمس جوهر الإنسان خارج وطننا أيضاً . وقد تستغربون إذا قلت لكم إن ذلك لا يكون إلا إذا كنا أنفسنا حقاً . وقليل ما هم .

جامعة دمشق

أيار ١٩٨٦

هوامش

(١) بدأ بتدريس مادة الأدب المقارن في قسم اللغة العربية وأدابها في جامعة دمشق في العام الدراسي ١٩٧٢ - ١٩٧٣ وقد عهد بها آنذاك إلى كل من الأساتذتين الدكتورين : إحسان النص الذي تناول الجانب النظري ، وحسام الخطيب الذي انصرف إلى تدريس الجانب التطبيقي ، وخاصة موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة السورية .

وبعد عودة الدكتور محمد عدنان حسين من الإيفاد تولى تدريس المادة نظراً وتطبيقاً بين عامي ١٩٧٧ - ١٩٨٠ عندما أعيير إلى جامعة العين في دولة الإمارات العربية المتحدة التي بقى فيها حتى عام ١٩٨٤ . بعدها عاود تدريس المادة في ذلك العام (١٩٨٤ - ١٩٨٥) ، إلا أن الموت عاجله قبيل نهاية العام الدراسي ، وخسرت جامعة دمشق بذلك واحداً من أبرز مقارنيها المؤهلين في حقل العلاقات العربية الفارسية الأدبية . وانظر على أي حال رسالته للماجستير والدكتوراه المقدمتين إلى جامعة مانشستر في عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٠ :

- (تأثير الثقافة العربية على الشاعر الفارسي المنجيهري) .

رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة مانشستر ، ١٩٧٠ .

- (دراسة مقارنة لشعر الغزل الغنائي العربي والفارسي من القرن الثاني وحتى القرن السادس الهجري ، الثامن إلى الثامن عشر الميلادي) .

رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة مانشستر ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر كتابه سبل المؤثرات الأجنبية في القصة السورية ، معهد البحث والدراسات العالية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٣ . وأيضاً ، الأدب المقارن (جزءان) منشورات جامعة دمشق ، (١٩٨١ - ١٩٨٢) .

(٣) مثل محاولات صفاء خلوصي ، ومحمد عبد السلام كفافي ، وريمون طحان ، وبديع محمد جمعة ، وعبد الدايم الشواوطه ندا ، وإبراهيم عبد الرحمن محمد ، ودادود سلوم ، وغيرهم .

(٤) قارن المحاولات العربية بالكتب التالية التي تدرس في الجامعات الإنكليزية والأمريكية .

- a. A. O. Aldridge (edit.), **Comparative Literature : Matter and method**
University of Illinois pres, urbana, 1969.
- b. N. P. Stallknecht and H. Frenz (edits.), **Comparative Literature : Method and Perspective**, Revised Edition, Arcturus Books, 1971.
- C. U. Weissstein, **Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction**, Indiana University Press, Bloomington, 1973.
- d. F. Jost, **Introduction to Comparative Literature**, Pegasus, Indianapolis and New York, 1974.
- e. R. J. Clements, **Comparative Literature As Academic Discipline**, Modern Language Association of America, New York, 1978.

إضافة إلى كتابي بول فان تيغم ، وم . ف . غويار المعونين بـ (الأدب المقارن) اللذين ترجموا إلى العربية منذ زمن ؛ وكتاب س براور المترجم مؤخراً : (الدراسات الأدبية المقارنة : مدخل) ترجمة عارف حديفة ، دمشق ١٩٨٦ . ويجدر بالمرء أن يشير إلى أن مؤلف الكتاب الأخير هو براور Prawer أستاذ الألمانية في جامعة أكسفورد ، وليس كما أورده المترجم الذي يبدو أنه قام بعمله بغير أناة .

(٥) انظر بحثه :

« The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature », **Journal of the American**

- (٦) انظر مقالاته المعرونة بـ (اللغة ومدارس التعبير) و (الترجمة وتطور التعبير العربي) و (ثورة اللغة) في كتابه (ثقافتنا في مفترق الطرق) ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ . ص ص (١٣٨ - ١٨٣) .
- (٧) د. لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ١٦٨ .
- (٨) المرجع نفسه ص ص (١٧٠ - ١٧١) .
- (٩) المرجع نفسه ص (١٧٢) .
- (١٠) المرجع نفسه ص (١٧٣) .
- (١١) المرجع نفسه ، ص ص (١٧٢ و ١٧٧) .
- (١٢) المرجع نفسه ص ص (١٧٣ و ١٨٠) .
- (١٣) المرجع نفسه ص ص (١٧٣ و ١٧٥) .
- (١٤) المرجع نفسه ص ص (١٧٣ و ١٨٢) .
- (١٥) المرجع نفسه ص (١٧٣) .
- (١٦) للتتوسيع في دراسة سبل المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث انظر :

- I. Hussam Al-Khatib, « The European Relations of Modern Arabic Literature »,
*Actes du VIIIe Congrès de L'Association Internationale de Littérature
Comparée, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.*
- II. A. N. Staif « The Question of Foreign Influences in Modern Arabic Literary
Criticism », *Journal of Arabic Literature*, London, Vol. XVI, 1985.

(١٧) انظر :

Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, and Edition, Enlarged,
The University of Chicago Press, 1970.

(١٨) انظر فصل : « من كتاب ادوارد سعيد : Traveling Theory »

Edward W. Said **The World, The Text and the Critic**, Harvard University Press,
1982, PP. 226 - 47.

(١٩) ينبغي الإشارة هنا إلى أن التأثير الأجنبي أمر جد طبيعي وقد كان أبداً مصدر خير للأمم التي تتفاعل ثقافاتها فيما بينها . فهو كما يقول د . محمد عبد الحي : « كالريح التي تستثير جمراً كامناً في رمادها حين يترأكم هذا الرماد لضعف يصيب الثقافة أو الشعر في فترة ما . . . فهو مثل السماد الذي يساعد في ازدهار النبات ولعله أحياناً عنصر ضروري لهذا الازدهار » ومن هنا كان علينا أن ننظر إليه نظرة أكثر إيجابية وقبولأ . وانظر :

د . محمد عبد الحي ، (أنشودة المطربين اليوت وشيللي والتراث العربي) المعرفة (دمشق) ، السنة ١٨ ، العدد ٢١٢ ، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٩ ، ص ص (٧١ - ١٠٧) وخاصة ص (٨٦) .

هَارْدِي وَالْعَقَاد

• د. سليمان محمد أحمد

كان عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) أول من قدم توماس هاردي (١٨٤٠ - ١٩٢٨) لقراء العربية . وقد ترجم مجموعة من قصائده واعترف بتأثره بشعره . في هذا البحث سأدرس بشيء من التفصيل النقطتين الأولى والثانية - تقديم العقاد هاردي وترجمته لبعض شعره . أما النقطة الثالثة - تأثير هاردي على شعر العقاد - فسأفرد لها بحثاً مستقلاً ، مكتفياً هنا بالإشارة إلى بعض جوانبها الظاهرة .

وصف العقاد نفسه بأنه واحد من مجموعة من الأدباء المصريين الذين نشوا في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي وتعلموا الإنكليزية في المدارس ودعوا إلى (النهج الإنكليزي) في الأدب ، فعرفوا (بمدرسة الثقافة الإنكليزية)^(١) . هذه المدرسة (ليست مقلدة للأدب الإنكليزي ولكنها مستفيدة منه مهتمة على ضيائه ، وها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هي لا كما يقدّره أبناء بلده) . وقد أغان أفرادها على الاستقلال بالرأي (أنهم قرؤوا أدبهم) القومي قبل دخولهم عالم الأدب الأجنبية وفي أثناء ذلك^(٢) .

قدم العقاد هاردي في البلاغ الأسبوعي . ففي مقالة بعنوان (أزياء القدر) ظهرت في عدد ٨ نيسان (أبريل) ١٩٢٧ ، علّق على مجموعة وصلت إليه من شعر هاردي ونشره ، متسائلاً : « لماذا كتب الأديب الكبير هذه الكتابة ونظم هذا القصيدة ؟ أليقول لنا ألاً فائدة من الكتابة ولا فائدة في أن نقول لا فائدة ! إن كان ذاك فتلك حكاية صادقة للحياة كلها في رأي توماس هاردي ! وذلك وصف محكم للكون في نفس هذا السائم الذي يبسط السامة على كل شيء »^(٣) . ويؤيد العقاد رأيه بقصيدتين هاردي : (سؤال الطبيعة) و (إلى القمر) ثم يعلق على قصصه قائلاً إن « المأساة فيها مأساة الصراع بين الناس وبين قدر . . لا يقسوا ولا يستخفوا ولا يأمرك ولا ينهاك . . . وجهد أمرك أن تسأم ثم أن تسأم السامة فتعمل ، ثم أن تعود إلى السامة من جديد » لكن هاردي ، من ناحية أخرى ، يحيي الحياة عندما تثور على السامة ، كما في قصيدة (العصفورة المعنى) ، ويتوجه بتحية أخرى « إلى ذلك الفرح الإلهي الذي لا يفارق الحي قبل فراق الحياة » ، كما في قصيدة (دعني أستمتع)^(٤) .

وفي سلسلة مقالات عن (الشعر في مصر) نشرت بين ٦ أيار (مايو) و ٢٤ حزيران (يونيو) ١٩٢٧ يسوق العقاد أمثلة من شعر هاردي مستعيناً بها في توضيح البلاغة الشعرية التي يريد أن تتحذى في الشعر المصري . وهو يورد ثلاثة أسباب لاختيارة التمثيل بشعر هاردي . فهاردي ، من جهة أولى ، « من المعاصرين الأحياء والوهم الغالب في أوروبا وفي مصر أن العصر الحاضر ليس بالعصر الذي ينجب الشعراء ويحيي العبرية الشعرية ». وهو ، من جهة ثانية ، شاعر (الحالات النفسية ، وهذه الحالات هي التي نقصت في شعرنا القديم والحديث ، لأننا نفهم شعر الأسلوب وشعر المعانى الذهنية) وشعر

الألاعيب اللغوية والمعنوية ، ولكننا لا نفهم الشعر الذي يترجم لقارئه عن الحالات النفسية » . والسبب الثالث هو أنه يعد هاردي « من شعراء الطبقة الثانية » في العالم ، « فليس في التمثيل به تكليف بشطط ولا غلو في التحدي »^(٣) .

عندما توفي الشاعر - الروائي في ١١ كانون الثاني (يناير) ١٩٢٨ أبنه العقاد في مقالات ثلاث : « توماس هاردي (١) » ، « توماس هاردي (٢) » : شهرته وتشاؤمه » ، « توماس هاردي (٣) آراء في شعره ومناقشة لهذه الآراء » . وهو في تقييمه لمكانة هاردي الأدبية يميز بين الشاعر والروائي : « فهو أجل وأعظم شعراء عصره ولكنه ليس بين الأجل والأعظم في كل العصور »^(٤) . وهذا يعزى في رأي العقاد إلى أن « شعره على جماله وصدقه لم يتسع حتى يشمل آفاق الشعر البعيدة ولم يعذب حتى يبلغ أحلى ما يبلغه الشاعر من العذوبة ؛ فهو في بابه حسن معجب بل هو في بابه فرد لا نظير له في شعر أحد غيره »^(٥) .

أما منزلته الروائية فهي « في الذروة العالمية »^(٦) . وللشعر فضل في بلوغه هذه المكانة العالمية في ميدان الرواية^(٧) .

ويتساءل العقاد لم يمنح هاردي جائزة نوبل وهو على هذه المكانة في الشعر والرواية ؛ فينقل ما قاله مؤلف القسم الأدبي من كتاب نوبل : الرجل وجائزه : الفكرة التي كانت سائدة بين أكثرية أعضاء اللجنة هي أنه « شديد التشاؤم والاستسلام للقدر المقدور على نحو لا يلائم روح الجوائز ومنحها »^(٨) .

هذه الفكرة خاطئة في رأي العقاد ، لأنها تستخدم « الموازين الآلية في فهم التشاوُم » : « إذ لا يتساوى في التشاوُم كاتبان أحدهما يرثي للإنسان عطفاً عليه وأسفًا لقصوره وشقاوئه ، والآخر ينعي عليه عيوبه كأنه يتقصاها ويستريح إليها . ولعل تشاوُم هاردي فيه من الحب للإنسانية والتشوق إلى إسعادها ما ليس في المرح الرخيص الذي يتغنى به جمهرة المتفائلين »^(١٢) .

بعد هذا العرض السريع لتقدير العقاد لهاردي شاعراً وروائياً ، أنتقل إلى النقطة الثانية في هذا البحث ، وهي ترجمته لشعره . فقد ترجم العقاد إلى العربية عشراً من قصائد هاردي ومقطعاً من قصيدة^(١٤) . ولكنَّه في ترجمته لهذه القصائد لا يلتزم فواصل المقاطع والسطور في الأعم الأغلب فقصيدة « Natures Questioning » المؤلفة من سبعة مقاطع شعرية ، في كل مقطع أربعة أبيات^(١٥) ، مترجمة نسراً متصلةً في فقرة واحدة . وقصيدة To the Moon « المؤلفة من أربعة مقاطع في كل مقطع سبعة أبيات^(١٦) ، مترجمة في ثماني فقرات . وقد نقل في خمس فقرات قصيدة « The Blinded Bird » ذات المقاطع الثلاثة^(١٧) ، وفي فقرتين قصيدة « At a Lunar Eclipse » ذات المقاطع الأربع^(١٨) ، وفي عشر فقرات قصيدة Ah, Are you digging on my grave « ذات المقاطع الستة^(١٩) .

وأهم من ذلك كله أن العقاد يتصرف في عباراتها تصرفاً كبيراً . خذ مثلاً ترجمته للمقطع التالي من قصيدة « I Said to love » :

' Depart then, love »...

- Mans race shall perish, threatenest thou,

without thy kindling coupling - now ?

The age to come the man of now

know nothing of ? -

we fear not such a threat from thee;

we are too old in apathy !

Mankind shall cease . --- So let it be,

I said to love.^(٢٠)

قلت له : سحقاً لك يا حب إذن وفراقاً عنا إلى حيث لا معاد ! أويفنى
الإنسان تقول ؟ ويجهل الجيل غداً ما يكون وما يحول ؟ لقد شاخت نفوسنا
يا حب في هذا الزمان فما بالي منك ذاك الوعيد . وسيفنى الإنسان ! نعم
ليذهب إلى حيث شاء . . . ! قلت للحب » .

ففي الترجمة زيادة وحذف وعدم دقة^(٢١) .

لكن للعقد عذر . فترجمة الشعر من الصعوبة بمكان ؛ لا بل إن من
الأدباء والنقاد من يراها مستحيلة^(٢٢) والعقد ، من ناحية أخرى ، ترجم هذه
القصائد لخدمة المناقشة والأفكار المطروحة في مقالات صحفية . والكتابة
للحصافة تتسم عموماً بطبع العجلة . ومقارنة ترجمته في البلاغ بترجمته
لقسيديتين نشرتا في مختاراته عرائس وشياطين تؤيد ما قلناه^(٢٣) . فهو في ترجمة
قسيدي « A Gentleman's Second - hand Suit » و « Heredity » يلتزم بالمقاطع
الشعرية للأصل . وفواصل السطور في الترجمة كالفاصل في الأصل إلا في
حالة واحدة في الأولى (البيت ٣) وحالات خمس في الثانية (الأبيات ١ ، ٤ ،
٧ ، ١٠ ، ١٨) . وفي الترجمة دقة وأمانة واضحتان .

كان العقاد يؤثر قراءة شعر هاردي على قراءة رواياته^(٢٤) . وكان يؤثره

على غيره من الشعراء الإنكليز ، فهو ، كما يقول في مقدمة ديوان أعاصر مغرب ، « شاعر نرجع إليه كما نرجع إلى الصديق الذي نأنس به ونستطيب الكلام والصمت معه . . . وإنَّ ما يحبُّ الصديق إلينا أنه يشاركتنا في الشعور ويعيش معنا في عالم نفساني واحد . . . فهو ينظر إلى الدنيا كما ننظر إليها ويحس بها كما نحس بها » وهاردي « فريد عندنا في هذه الخصلة بين [الشعراء] المحدثين المعاصرين »^(٢٥) .

هذا يصل بي إلى النقطة الثالثة في بحثي ، وهي تأثير هاردي على شعر العقاد . وسأكتفي هنا بالإشارة إلى بعض جوانب هذا التأثير ، تاركاً التفصيل والتعقب في هذا الموضوع إلى بحث مستقل .

إن تأثير هاردي على شعر العقاد تأثير واضح . فعنوان ديوانه « أعاصر مغرب » أو حته قصيدة هاردي « I look into my glass »^(٢٦) . وقد ترجمها العقاد كما يلي :

« أنظر إلى المرأة ، فأرى هذه البشرة الذابلة تتقبض ، فأتوجه إلى الله مبتهلاً إليه : أسألك يا رب إلا ما جعلت لي قلباً يذبل مثل هذا الذبول » .

« إنني إذن لأحسن برد القلوب من حولي فلا آلم ولا أحزن ، وإنني إذن لأظل في ارتقاب راحتي السرمدية بجأش ساكن وسمت وقور » .

« غير أن الزمن الذي يأبى لي إلا الأسى قد شاء أن يختلس فلا يختلس كل شيء ، ويترك فلا يترك كل شيء ، ولا يزال يرجف هذه البنية الهزلية في مسائها بأقوى ما في الظهيرة من خلجة واضطراب »^(٢٧) .

ثم قال معلقاً : « أعاصر مغرب اسم صالح لحملة الشعر الذي احتواه هذا الديوان . . . [هكذا في الأصل] لأنَّه نظم وعالم الدنيا مضطرب بآعاصيره [الحرب العالمية الثانية] ، وعالم النفس مضطرب بآعاصيره ، ومنه ما يشبه الأعاصير التي هزَّتْ كيان و « الشيخ » ، هاردي فتمنى من أجلها ذبولاً في القلب كذبول إهابه »^(٢٨) .

ويبرر العقاد غزله وهو في الخمسينات من عمره بالإشارة إلى شعر الغزل الذي نظمه هاردي بين سن السبعين وسن الشهرين . « فالشعور والتعبير لا يتهدان بانتهاء الشباب ، وممَّا يبقى الشعور والتعبير فما الذي فني من مادة الغزل والغناء ؟ »^(٢٩) ، لكنَّ بين غزل العقاد عند الغروب وغزل هاردي (الشيخ) فرقاً .

فغزل هاردي من شعر التذكار والحنين . والقصائد الرائعة التي نظمها بعد وفاة زوجته الأولى في ١٩١٢ تستعيد مشاعر حب أحسَّ بها قبل أربعين سنة . فقد كان قادراً ، كما قال في إحدى يومياته ، على أن يدفن العاطفة في قلبه أو في ذهنه أربعين عاماً ويخرجها من مدفناها في نهاية تلك المدة جديدة نصراة كما كانت عندما دفتَ^(٣٠) . أما غزل العقاد الذي احتواه ديوان أعاصر مغرب فقد نظم معظمها في وقت كان العقاد يعيش تجربة حب جارف مع « فتاة سمراء دعجاء العينين هي هنومة خليل »^(٣١) .

ونلحظ تأثير هاردي في قصائد مثل قصيدة « قلت للمربيخ »^(٣٢) ، التي تشبه في أسلوبها الحواري قصيدة « said to love » وفي موضوعها قصيدتي « To the moon » و « At a Lunar eclipses moon » ، وهذه كلها من القصائد التي ترجمها العقاد .

وتذكرنا قصيده في رثائه كلبه بيجو^(٣٣) بقصيدتي هاردي في رثائه وسيكس ، كلبه المشهور^(٣٤) . ونجد في ديوان بعد الأعاصير قصيدة قصيرة أوحتها قصيدة هاردي « Shelley's Skylark » (قبرة شلي) ، التي هي بدورها من وحي قصيدة شلي « Ode to a sky lark » يقول هاردي (والترجمة لي)^(٣٥) :

في مكان ما في الحقل هنا يرقد شيء
في عهدة الأرض العمياء الذاهلة
شيء حرك قلب شاعر لينطق بالنبؤات .
قبضة من رفات غير مرئي ، غير محمي :

رفات القبرة التي سمعها شلي ،
وخلدها إلى أبد الآبدية ؛ -
رغم أنها عاشت عيشة طائر آخر ،
وما عرفت خلوده :

عاشت حياتها الوديعة ؛ ثم سقطت ، ذات يوم -
كرة صغيرة من الريش والعظام ؛
كيف ماتت ، متى غنت أغنية الوداع ،
وأين تتحلل - هذا مجھول كله .

ربما ترقد في التراب الخصيب الذي أراه ،
ربما تنبض في خضراء ريحانة ،
ربما تنام في اللون الآني

لحبة عنب على سفوح ذلك المنظر البعيد عن البحر .

أيتها الجنيات ، اذهبن وجدنها ، اذهبن وجدن
تلك القبضة الصغيرة من الرفات الشمين ،
واجلبن تابوتاً صغيراً مبطّناً بالفضة ،
ومؤطراً بالذهب المرصّع بالجواهر .

وسوف نضع رفاتها في مأمن ،
ونكرسها مقدّسة إلى الأبد ،
فقد أهمت شاعراً ليرقى
ذرى النشوة فكراً وشعاً .

ويرد العقاد :

فيَمْ افتِقادك جسم قبرة ثوى
في الأرض بين رمائم وحفائر؟
الآن صوت الشعر خلد صوتها
تبغي الخلود بجسمها المتطاير؟
خذ ما بدا لك من ثرى الدنيا تصب
فيه رفاتاً هاج مهجّة شاعر^(٣٧)

هوامش

- (١) عباس محمود العقاد ، (أثر الأدب الإنجليزي في الأدب العربي) هنا لندن عدد ٤٤٠ (حزيران ١٩٨٥) ، ص ١٢ . نشر هذا المقال لأول مرة في مجلة المستمع العربي ، عدد ٥ ، مجلد ١٢ (١٩٥١) .
- (٢) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٠) ، ص ص ١٩٢ - ١٩٣ .
- (٣) عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، الطبعة الثالثة (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٠) ، ص ٨٩ .
- (٤) عباس محمود العقاد ، To the Moon ، Natures Questioning . المصدر نفسه ، ص ص ٨٩ - ٩٠ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ص ٩٠ - ٩١ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ص ٩١ - ٩٢ .
- (٧) المصدر نفسه ، ص ص ١٣٣ - ١٣٤ .
- (٨) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢ .
- (٩) المصدر نفسه ، ص ٢٦٧ .
- (١٠) المصدر نفسه ، ص ٢٦١ .
- (١١) المصدر نفسه ، ص ٢٦٨ .
- (١٢) عباس محمود العقاد ، شاعر أندلسي وجائزة عالمية (بيروت دار الكاتب العربي ، ١٩٧١) ، ص ص ٥٧ - ٥٩ . وانظر أيضاً : ساعات بين الكتب ، ص ٢٦٢ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٥٩

(١٤) القصائد هي :

« Nature's Questioning » , « To the Moon »

« The Blinded Bird » , « Let Me Enjoy » ,

« I Said to love » , « At a Lunar Eclipse » ,

« Ah, Are you Digging on My Grave » ,

« A Gentleman's Second - Hand Suit » , « Heredity »

« I Look into My Glass » ,

والمقطع الرابع من قصيدة « Afterwards

انظر ترجمة القصائد السبع الأولى في ساعات بين الكتب ، ص ص ٨٨ - ٨٩ ،

٨٩ - ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ - ٩١ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، على الترتيب . وانظر

ترجمة القصيدين الثامنة والتاسعة في كتاب العقاد ، عرائس وشياطين (القاهرة : دار إحياء

الكتب العربية ، بلاتا) ، ص ص ٦٥ - ٦٦ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، على الترتيب . أما ترجمة

القصيدة العاشرة فظهرت في مقدمة ديوان أعاصير مغرب ، في خمسة دواوين للعقاد

(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) ، ص ٩١ . وقد افتتح العقاد تأبيته

للشاعر الروائي بالمقطع الرابع من قصيدة « Afterwards » (ساعات بين الكتب)

ص ٢٥٧ .

أغفل محمد عبد الحفي قصيدي « I Look into My Glass » و « Let Me Enjoy »

والمقطع المذكور أعلاه في ثبته البليوغرافي . انظر :

Muhammad Abdul-Hai, « A Bibliography of Arabic Translations of English and

American Poetry (1830 - 1970) », Journal of Arabic Literature, VII (1976), PP 120 -

(١٥) انظر :

Thomas Hardy, The Complete Loems Gibson, the New vessex edition (London : Macmillan, 1976), PP. 66 - 67.

(١٦) المصدر نفسه . ص ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٤٤٦ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٦ . والقصيدة من نوع السونيت Sonnet على النموذج الباركي (Petrarchan) .

(١٩) المصدر نفسه ، ص ص ٣٣٠ - ٣٣١ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .

(٢١) قارن :

« ارحل إذن يا حب ! ...

- أتهدّد أنَّ الناس سيفنون ،

لولا ما تضرمه في نفوسهم من توق لعهد القرآن ؟

وأنَّ العصر القادم لا يعرف عنه

إنسان الحاضر شيئاً ؟

إنَّا لا نخاف تهديداً كهذا منك ؛

نحن هرمنا في اللامبالاة هرماً زائداً !

سيفني الإنسان حتى ، ليكن الأم كذلك !

قلت للحب » .

(٢٢) يقول دانيي : « لا شيء تناغم بين أجزاءه رابطة ربات الفنون يمكن نقله من لغته إلى لغة أخرى دون الذهاب بعذوبته كلها ». ويؤكد صامويل جونسون أنه (الشعر

لا يترجم) وتعريف روبرت فروست للشعر « بأنه ذاك الذي يضيع من النظم والنشر في الترجمة » ، تعريف مشهور . فالخسارة متعددة الجوانب : في المعنى والشكل والإيقاع والآصوات . انظر :

Reuben A. Brower, ed., *On Translation* (New York : Oxford university Press, 1966),
P. 271.

وانظر أيضاً :

Stanley Burnshaw, ed., *The Poem Itself*

(Harmondsworth : Penguin Books, 1964), P. xi

. (٢٣) ص ص ٦٥ - ٦٦ ، ١٥٣ - ١٥٤ ، على الترتيب .

(٢٤) هو في ذلك مثل هاردي الذي كان يفضل شعره على نثره .

. (٢٥) ص ٩٠ .

(٢٦) انظر . The Complete Poems, P. 81.

ربما كتب هاردي هذه القصيدة بينما كان يعدل روايته المحبوب جداً *The Well-Beloved* لنشرها في كتاب في آذار ١٨٩٧ (كانت الرواية قد ظهرت في مسلسل في ١٨٩٢) . المعروف أن هاردي في ذاك الوقت وقع في حبّ امرأة من علية القوم (مسرز هيننكر Henniker) انظر :

F. B. Pinion, *A Commentary on the Poems of thomas hardy* (London : Macmillan, 1976), PP. 27 - 28.

(٢٧) كان هاردي ذا قابلية سريعة للوقوع في الحب . قد فتن بجيرترود بيوجلر Gertrude Bugler) وهو في الخامسة والثلاثين من عمره . كانت تمثل في مسرحيات مقتبسة عن رواياته فأنست ماحوله . وجّن جنون زوجته غيره ، حتى أنها أحرقت قصيدة كتبها لأن

موضوعها كان الفرار مع عشيقه . انظر :

Robert Gittings, *The Older Hardy* (London : Heinemann, 1978), PP. 197 - 199.

(٢٨) أعاشير مغرب ، ص ٩١ .

(٢٩) أعاشير مغرب ، ص ٩٠ ، ناقش العقاد هذا الموضوع في مقال نشر في
البلاغ : « الحب والغزل » ، ساعات بين الكتب ، ص ص ٢٨٥ - ٢٨٩ .

Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy* (London : Macmillan,)
(٣٠) 1962 , P. 378.

(٣١) عامر العقاد ، لمحات من حياة العقاد ، تصدر محمد خليفة التونسي
(بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨) ، ص ص ٢٤٨ وما يليها .

(٣٢) أعاشير مغرب ، ص ١٠٣ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ص ١٨٥ - ١٨٧ .

The Complete Poems, PP. 800, 915 - 16 (٣٤)

(٣٥) ترجمت قصيدة شلي مرات كثيرة إلى العربية . انظر :

M. Abdel - Hai, « Shelley and the Arabs : An Essay in Comparative Literature »,
Journal of Arabic Literature, III (1972), PP. 72 - 89.

(٣٦) القصيدة في ستة مقاطع ، في كل مقطع أربعة أبيات بقواف متعاقبة .

(٣٧) عباس محمود العقاد ، « قبرة شلي » ، بعد الأعاشير في خمسة دواوين للعقاد ،

ص ٣١٢

في جماليات الرواية للدكتور أمينة رشيد

د. أمينة رشيد

المظاهر والمعركة الشعبية في الرواية

نماذج من الأدبين الفرنسي والعربي في مصر

جامعة القاهرة ١٩٨٦

للرواية جذور عميقه ومتعددة في تاريخ البشرية . فمن هذه الجذور الحكاية التي تروى في البيوت وفي حفلات السمر الشعبي ، ومنها الأنواع الخارج عن تقنيات الأجناس الرسمية للأدب ، ومنها النصوص التثوية التي انفصلت عن الرموز الشعرية وقربت بين الأدب والحياة الدارجة .

ومن المعروف أيضاً أن الرواية لم تبلور من حيث هي نوع أدبي معترف به إلا مع صعود الطبقات الوسطى في المجتمعات وبفضل نضوج الإنسانية ورفضها لوصاية الآلهة ونظم القيم العلوية ، لتجد في نفسها القيمة التي يعيش ويموت الإنسان من أجلها . وازدهرت الرواية ، في رأي لوکاتش ، كمغامرة واكتشاف ، اكتشاف للعالم وللنفس معاً ، وتعلم الذات الفاعلة « أو السلبية » في تعاملها مع المجتمع ، عبر التجارب والاختبارات المختلفة^(١) .

مع ذلك ، ورغم الكثير من الدراسات الجيدة ، في وصف الرواية ، وتحليل عناصرها وبنائها . لم تجد جماليات الرواية حتى الآن ، صيغة نظرية

مرضية ، لتناوتها واستكمال فهمها . وما زالت التيارات المختلفة تتخطى بين الاتجاهات الشكلية التي لا تفصل بين الرواية والقص ، والاتجاهات الاجتماعية التي تربط ربطاً آلياً بين المجتمع والأدب ، بينما يقلق الباحث هذا السؤال الملحق : كيف ينظر ويقتنى لهذا الشكل الحر ، الذي رفض نظم البلاغة القدية ويفصل إدخاله في الأطر الشكلية الحديثة ؟

لن ندعى أن لدينا أجوبةً قاطعةً لهذه الأسئلة ، ولكن مثل الكثير من الباحثين في مجاليات الرواية ، في إطار الأدب المقارن أو خارجه ، نحاول من خلال الدراسة الفاحصة للنصوص أن نتبين بعض العناصر التي ربما تساهم في إثراء التفكير في الرواية وفي ترسیخ مبادئ نظريتها .

أعتقد - مثل الآخرين - أن الرواية بالفعل مرآة وانعكاس للمجتمع ؛ ولكن كيف يتم هذا الانعكاس ؟ ومن خلال أي وسائل ؟ فما زال على الباحث أن يفهمها ويقييمها . أو بضعة أخرى : كيف تكون الرواية شهادة ووثيقة وفنًا في آن واحد ؟ أو لا تكون ؟

قد شغلتنا هذه العلاقة بين القيمة الجمالية ، واستخراج المعنى في بحث سابق عن (رواية الأرض) قد قدمته في مؤتمر باريس للأدب المقارن في آب أغسطس / ١٩٨٥ / . وسوف أتناول هنا بنفس المنظور موضوع (المظاهرة المعركة الشعبية في الرواية) .

وقد اختارت أربع روايات لهذا البحث ، يختلط فيها الحدث التاريخي بالتخيل الروائي بشكل واضح وملموس ، وهي في الرواية الفرنسية .

التربيـة العاطـفـية لـجـوـسـتـلـفـا فـلـويـر
المـتـمـرـد
لـجـول فـالـيـس

وفي الرواية المصرية :

لـنـجـيـب مـحـفـوظ
لـلـطـيفـة الـزيـات
بـيـن الـقـصـرـين
وـالـبـاب المـفـتوـح

ولـلـأـسـف لمـيـتـح لـنـا الـوقـت لـكـي نـسـتـوـفـي بـحـثـنـا هـذـا بـشـلـاث روـاـيـات
معـاصـرـة كـان بـوـدـي أـن أـضـيـفـهـا لـلـدـرـاسـة وـهـي :

لـإـبـراهـيم أـصـلـان
لـبـهـاء طـاهـر
لـرـضـوى عـاشـور
مـالـك الحـزـين
شـرـق النـخـيل
الـحـجـر الدـافـء

سـأـكـفـي فيـهـذا الـبـحـث بـالـإـشـارـة لـهـا لـاـسـتـخـرـاج بـعـض النـتـائـج العـامـة ،
وـسـأـتـأـوـلـها فـيـهـا بـعـد اـسـتـكـمـالـاً لـلـمـوـضـوع وـتـعمـيقـاً لـهـ .

أـ. التـارـيخ وـالـأـدـب :

إنـالـسـمـةـ المـشـترـكةـ لـهـذـهـ الرـوـاـيـاتـ السـبـعـ هيـ وـجـودـ النـصـ التـارـيخـيـ
الـفـعـلـيـ فيـ النـصـ التـخيـلـيـ الرـوـائـيـ بشـكـلـ مـلـمـوسـ ،ـ فـالـإـشـارـةـ إـلـىـ (ـ الـأـيـامـ
الـثـورـيـةـ)ـ فيـ شـبـاطـ فـبـراـيـرـ ١٨٤٨ـ ثـمـ هـزـيمـةـ يـونـيـةـ حـزـيرـانـ ١٨٤٨ـ مـصـاغـةـ وـمـعـلـنةـ
فيـ التـرـبـيـةـ العـاطـفـيـةـ تـحـتـلـ جـزـءـاًـ مـنـ الفـصـلـ الـأـخـيـرـ لـلـجزـءـ الثـانـيـ وـالـفـصـلـ الـأـوـلـ
لـلـجزـءـ الثـالـثـ لـلـرـوـاـيـةـ .ـ وـتـرـجـعـ الـأـحـدـاـتـ نـفـسـهـاـ فيـ تـنـامـ مـلـحوـظـ وـلـكـنـ مـنـ

منظور مختلف ، في ثلاثة جول فاليس (الطفل) و(الطالب) و(المتمرد) نجدها باستمرار في الذاكرة التاريخية للأبطال ويضاف إليها انقلاب نابليون الثالث في ديسمبر ١٨٥١ وأحداث (الكومونة) أو الحرب الأهلية في فرنسا ، وتحتل جزء «المتمرد» من الثلاثة بالكامل .

أما رواية نجيب محفوظ ، فتدور منذ الفصل الثاني والخمسين حول معارك ثورة ١٩١٩ في مصر ، بينما تتناول رواية لطيفة الزيات أحداث ١٩٤٦ ثم معركة الفدائين على القناة ١٩٥١ - ١٩٥٢ ، ثم تأميم قناة السويس ومعركة بور سعيد . أما الروايات الثلاث المعاصرة (مالك الحزين) (شرق التحيل) (الحجر الدافع) فتضم فقرات من مظاهرات الطلبة في السبعينات ومن مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

في كل هذه الروايات يدخل البطل التخييلي في مواجهة مع المجتمع ، ملتزماً بقضايا مثل (جاك فنتراس) بطل جول فاليس و(ليلي) بطلة لطيفة الزيات أو متفرجاً (كفريدريك) بطل (التربية العاطفية) أو البطل الطفل (كمال) في (بين القصرين) بينما يبقى أخيه فهمي رمز البطل الوطني ، وسوف نجد الظاهرة الظاهرة الرؤية نفسها للمظاهرة من الخارج في الروايات المعاصرة الثلاث . سأحاول أن أدرس العلاقة بين الفعل التخييلي والواقع على ثلاثة مستويات :

- على مستوى أفقى أو خطى ، أي عبر علاقات عناصر الرواية بعضها البعض .

- على المستوى الرأسى - الاختياري في انتقاد المؤلف لعناصره^(٣) .

- في علاقة المستويين بالأيديولوجية الخفية للروائي^(٣).

إن المظاهرة أو المعركة الشعبية تعين في الرواية مكاناً زمنياً أو (زمكانية) ، حسب صيغة باختين ، تمتلىء بالدلالات الأيديولوجية والقيم الجمالية^(٤) ، سبباً بتحديدتها ، ثم تناول الخطاب الروائي في الأقوال المختلفة للراوي وللشخصيات عبر تقنيات السرد والوصف .

٢ - المكان والزمان :

١ - المكان : تشكل مساحة المظاهرة أو المعركة الشعبية في الرواية مكاناً تاريخياً زمنياً بالضرورة ، بينما الشخصيات والأحداث التخييلية مخترعة إلا في حالة (المتمرد) وهي سيرة ذاتية بشكل رواية ، بطلها هو المؤلف الرواذي رغم اسمه المختلف (جاك فنتراس)^(٥) فمكان الحدث التاريخي في كل الأحوال مكان معروف مسمى (القاهرة) ، (باريس) ، (بين القصرين) ، (بحيرة المنزلة) . . إلخ . . وتحول أحياناً إلى مكان رمزي ، مثل القناة في (الباب المفتوح) كرمز للاستقلال الوطني : « قال محمود : إن المعجزة ستحدث حين نستطيع أن نحمي القناة وأن نحمي جميع مكاسبنا الوطنية ، حين نتخلى عن سلبيتنا ، ونصمد جيعاً حتى الموت للاستعمار »^(٦) .

أو مكان أسطوري مثل (باريس) جول فاليس ، مدينة ثورة العمال (الأومزول) كما يسمون في روائي (فلوبير وفاليس) وبعد فشل الكومونة ونفي البطل يقول بعد مروره الحدود :

« انظر للسماء من الناحية التي أشعر أن بها باريس » زرقة فاقعة ، وبها

سحاب أحمر ، كأومزول واسع ملطخ بالدماء » تنتهي الرواية والثلاثية على هذه الصورة .

وثمة سحابة ثانية لمساحة المظاهره والمعركة الشعبية أنها في الغالب ساحة خارجية : ميدان عام (المادلين) أو (البانتيون) أو شارع (الترونشيه) (زنقة) إلخ .. كل هذه الأماكن تخزن ذاكرة تاريخية يرددتها الأبطال ويستعملها الرواية بهذا المعنى . أما وظيفتها في العمل الأدبي فتشكل في داخل علاقاتها الأفقية والرأسمية مع عناصر القص الأخرى .

قادتنا هنا سمة أساسية وهي سمة التعارض أو الصراع ، وهذه السمة إلى جانب دورها الأساسي في إعطاء الدلالة تدخل كقيمة جمالية في العمل الأدبي . أخذنا هكذا بالنسبة لكل رواية من الروايات الأربع مكان الحدث التاريخي ونظرنا إليه في علاقته المكملة له (الرمزيه) أي بالذاكرة المحیطة به ، وأيضاً في علاقته بالأماكن المشكّلة لتعارض معه .

* (١) عند فلوير تعارض أيام ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ فبراير ١٨٤٨ « الشورية » وأيام يونية الدامية بأماكن أخرى ، وكلها توصف بشكل دقيق حسب تقنية فلوير المشهورة في الوصف ف منها :

(أ) المنازل الأليفة ، الدافئة ، الأنique ، المغلقة ، التي يعيش فيها البطل « فريدرick » علاقة الترفية واللذة الجنسية مع روزاليت بعد أن تخلت عنه مدام آرنو وتخلفت عن موعد لقائهما الأول يوم ٢٢ فبراير (وهو يوم بداية الانتفاضة) في المكان الذي أعده لها بعنایة وشاعرية . ويتأمل فريدرick الشعب التاثر من وراء نافذة الحجرة وهو مع « روزانيت »^(٨) .

(ب) غابة «فونتيلو» التي يعيش فيها «فريديريك» لحظات السعادة المتألقة مع روزانيت ، ممتنعاً بالحب والطبيعة بينما تضرب الثورة وراء المatriس في باريس^(٤) .

(ج) - انتقال المظاهر من الساحة الخارجية إلى القصر الملكي بعد إجبار الملك لويس فيليب على الاستقالة ، فيجن الشعب كرهاً ورغبة في الممتلكات الملكية حتى أن «بروليتارياً» جلس على العرش والبلاهة على وجهه فيقول «هوسونيه» أحد شخصيات الرواية بهم : «أية أسطورة ! ها هو الشعب في سعادته»^(٥) .

(٢) وعند جول فاليس يتعارض مكان المظاهر أو بمعنى أصح مكان الحرب الأهلية في فرنسا في ١٨٧٠ - ١٨٧١ والنار التي أشعلتها معركة البروليتاريا الفرنسية ، والبورجوازية المتذبذبة بين المصلحة الطبقية والغزو الألماني المترbus على أبواب باريس ، يتعارض إذن المكان العام في الساحة الخارجية مع :

(١) مساكن المؤس للطلبة الفقراء الذين رفضوا الوظيفة العامة في التدريس حرصاً على استقلالهم حيث كان يطلب في عهد نابليون الثالث من العاملين في التدريس التوقيع على وثيقة بوفائهم للنظام .

(٢) منزل العائلة في المدينة الإقليمية وجو الأسرة الخافق .

(٣) انتقال الثورة من الساحة الخارجية إلى القاعات التي احتلتها وحولتها إلى بربان عالي المقر الشهير في ميدان «الكوردرى» :

« حيوا ! ههنا البرلمان الجديد
 هذه هي الثورة جالسة على هذه (الدكك)
 واقفة ووراءها هذه الجدران ، مسنودة
 على هذه المنصة : الثورة في رداء العمال »^(١١) .

(٣) أما عند نجيب محفوظ فالتعارض هو أساس بين الخارج والداخل
 شارع المظاهرة ومنزل الأسرة . وهنا يأخذ المكان دلالة رمزية ، بينما يمثل
 الشارع رمز معركة الاستقلال الوطني ، يرمز البيت العتيق إلى التقاليد البالية
 ونقل الماضي الذي يربط الشخصيات بسلسله ، هذا البيت الذي يعيش
 على الإيقاع الأبدي لمجلس القهوة الذي يجمع الأم والأطفال و « ضربات
 العجن المتضاغدة من حجرة الفرن »^(١٢) .

وثمة مكان متعارض آخر مع مكان المظاهرة الخارجية هو مكان سهرات
 الليلية ، في محل ، في القهوة ، عند العالمة زبيدة .

(٤) عند لطيفة الزيات تعارض الساحة الخارجية أيضاً مع الدائرة
 العائلية ، وهنا يحتم رمز « الباب المفتوح » دراسة المكان على مستويات شتى
 ستجدها في تقسيم المكان وفي اللغات المختلفة التي تعارض بين كلام الشارع
 وكليشيهات المنازل البرجوازية ، فالصراع هنا ليس صراعاً مصيرياً دائرياً
 ومغلقاً كما يبدو عند نجيب محفوظ « فالباب المفتوح » يرمز إلى الخروج من دائرة
 الأنماط للالتقاء بالناس أي من الداخل إلى الخارج . ومن هنا أهمية جميع
 الفتحات في الرواية : السطوح التي ترى منها ليلي حريق القاهرة^(١٣) ، المصعد
 عند اللقاء الأول بحسين ، البطل الوطني الذي سوف يحبها^(١٤) ، إلخ ..

ونرى هنا كيف أن المكان يحكم حركة الرواية كلها ، تكوين الذات وتجاوز الضعف واللقاء بالناس يقود تطور الشخصية الأساسية من خلال رمز الباب المفتوح .

٢ - الزمان وهذه الأماكن كلها زمنية و «الزمكانية» حسب تعبير باختين من السمات الأساسية للرواية الحديثة منذ اكتشاف «الزمن التاريخي في القرن الثامن عشر». في هذه الروايات التي ندرسها ، فالتأريخ يحتل مكاناً أساسياً ، لكن موضوع البحث الأدبي هو دراسة العلاقة بين زمن خارجي وزمن داخلي للعمل ، وقد درس النقد الشكلي هذه العلاقة على أنها علاقة بين الحكاية والخطاب ، ويدرس في هذا السياق نوعية التقطيع الذي يحدده العمل الأدبي ، أي التسلسل ، التبديل ، التضمين^(١٥) ، وسوف نتناول وجهة النظر هذه في تعميق الدراسة ، غير أننا لن تعتبر هذه العلاقة علاقة بين تسلسل ثابت لأحداث (الحكاية) وتغيرات على مستوى الخطاب ، بل علاقة جدلية بين زمن الخطاب بدلاته المختلفة وزمن تاريخ متخيّل يكون موقعه في الأيديولوجية : مثلاً العلاقة بين زمن السعادة في غابة «فونتبلو» بالنسبة لبطل التربية العاطفية الذي يزداد كثافة في أسلوب الراوي بينما يدل من الأيام الثورية عن عبّيّة كل شيء أو زمن الركود والمحصار العائلي البرجوازي ، والانغلاق في الأنّا عند ليلي ، بالمقارنة مع زمن المعركة في بحيرة المزلة ، في الباب المفتوح .

(١) قال لوکاتش عن رواية فلوبير : «التربية العاطفية» ، إنها ، رغم عدم تجانس أجزائها ، واللاعقلانية في الربط بين الفقرات والشخصيات رغم لا جوهرية الحياة بالنسبة للبطل وبالنسبة للمجموعة ، فهي من أكثر الروايات كمالاً في القرن التاسع عشر ، وأن الزمن هو أداة هذا النجاح للرواية نفسها .

فما معنى هذا الكلام؟ لم يفسره لوكاتش ، ولكن الدراسة الزمكانية للرواية تبرز بالفعل أهمية الزمن في علاقة جدلية بين ثلاثة محاور :

(أ) الزمن التاريخي لأحداث ثورة ١٨٤٨ التي أحلت الجمهورية مكان ملكية لويس - فيليب في فبراير وانتهت بهزيمة العمال في يونية .

(ب) مستوى زمن السيرة الذاتية : حب فلوبير لسيدة متزوجة من رأسالي ثري في فترة ثورة ١٨٤٨ .

(ج) مستوى زمن البطل السلبي « فريدرick » الذي لم يتحقق في أي مشروع (حب - دراسة - عمال - حياة عامة) .

ويدمج فلوبير هذه المستويات كلها في دلالة واحدة :

فشل الجيل في هذه الفترة الانتقالية التي كانت تتحقق فيها البورجوازية عصرها وازدهارها . قال فلوبير في خطاب ١٨٦٤ : « أريد أن أكتب التاريخ الأخلاقي لرجال جيلي » وكان هذا التاريخ في نظره تاريخ ظلام وانحدار . وبين اتساق الزمن الخارجي كما يبدو من أحداث الرواية (وكان فلوبير قد قرأ في المكتبات عن الأحداث وقابل شخصيات مثل باربيس الاشتراكي) . ونفسية البطل المتجزئة وتقويتها ز منه الداخلي من السعادة والحزن واليأس والحب المطلق لمدام آرنو أو اللذة الجنسية مع روزانيت ، ثمة تناقض يجسد دلالة الفشل في الرواية ، فشل البطل وفشل الجيل وسوف نرى بالمقارنة مع منظور « التمرد » كيف أن الفشل عند فلوبير مرتبط برفض أخذ الموقف في صراع طبقي متفجر .

(٢) في حركة تنام ملحوظة نرى نفس الأحداث ونفس الوعي بزمن الفشل في ثلاثة جول فاليس . الإشارة إلى « مهزومي يونية ١٨٤٨ » أي هزيمة العمال ، نغمة دائمة للرواية ولكن موقف البطل وأسلوب الراوي مختلفان تماماً .

على عكس ريدريك الذي يستسلم للأفعال ولعدمية الحياة . يعيش بطل فاليس الثورة الصاعدة للعمال بعد نشأة الأسمية الأولى في ١٨٦٤ كانتقام من وتن طفولته الرديئة بين تطلعات أمه وأبيه ولا جدوى التعليم مستمر : انتقام من ومن طفولته الرديئة بين تطلعات أمه وأبيه ولا جدوى التعليم المدرسي ، وانتقام من هزيمة يونية انتقام من انقلاب نابليون الثالث وحكم ١٨ بروفيير الدكتاتوري . تصور الرواية تجاوزاً للفشل مع الكومونة - فرغم أن نجمتها لم تستطع إلا بعض شهور ثم قضى عليها الحكم البرجوازي الذي فضل مصلحته الطبقية على مصلحة الوطن الفرنسي المهدد من الغزو الألماني ، فالبطل (جاك فنتراس) يعبر في آخر صفحه في (التمرد) عن تحفته رغم هزيمة الكومونة ، واضطراره للرحيل بعد أن نُفي : « أنا في سلام مع نفسي » . . . « قد ضرب أطفال آخرون مثلِي ؛ عالي طلاب آخرون من الجوع ، وقد وصلوا في مقبر لهم دون أن يتقموا لشبابهم .

أنت قد جمعت بؤسك والامك وقدت كتبية مجنديك إلى هذه الانتفاضة التي كانت الاتحاد الكبير للأحزان . مم إذاً تشتكى ؟ »^(١٧) وكان فالليس بالفعل أحد قادة الكومونة ، الذي مشى في جنازته ٦٠٠٠ شخص في ١٨٨٣ - بعد رجوعه من المنفي .

(٣) عند نجيب محفوظ نجد تعارضًا من نوع آخر بين البطل والحدث

التاريخي فالبطل هنا وطني وليس سلبياً مثل (فريديريك) ولكنه لا يستطيع أن يستجيب تماماً مع الزمن المتغير . فرغم اختيار فهمي للمعركة الوطنية منعزلاً عن أسرته ، نجده يردد شعارات الحركة القومية دون أي تعميق شخصي لها ، ولا يستطيع مقاومة أبيه الذي يرعبه أكثر من جنود الإنكليز ويموت في آخر الرواية قبل أن يتحقق بالفعل - سترى فيما بعد التعبير الروائي عن هذا التعارض بين زمن دائري مغلق وزمن التحول .

(٤) عند لطيفة الزيات تلتحق الشخصيات ، أو تحاول الالتحاق بالزمن التاريخي . وتصور الرواية هنا تزاماً تاماً بين فترات العزلة التي تعيشها ليلي وفترات بعدها عن الفعل الجماعي ، بينما تتمي في اللحظات الحارة للنضال الوطني : في أول الرواية في ١٩٤٦ ، ثم منذ ساعتها نبدأ تأميم القناة في ١٩٥٦ وصاعداً مع تحققها في حركة مقاومة بورسعيد مجسدة في معركة بحيرة المتنزلة . وعند الروائية هنا وهي بالبعد الطبقي للعزلة . يفسر حسين انغلان ليلي بالشكل التالي : « لقد انحبست في الدائرة التي ينحبس فيها أغلب أفراد طبقنا ، دائرة الأنا ، دائرة التوجس والركود دائرة الأصول ، نفس الأصول التي جعلت عصام يخونك »^(١٨) .

ولكن نجد هنا - قناعة متفائلة في ربط الانتهاء مع حركة الجماهير تتجسد في النهاية السعيدة للرواية . لا نجدها عند فالليس مثلاً . فقد أثبتت قسوة الصراع الطبقي في فرنسا في القرن التاسع عشر أن الالتحاق بالجماهير ليس سهلاً ، حتى بالنسبة (لفتراس) ذي الأصل الشعبي . وسيحدث الوعي بالانقسام بين البطل والجماهير في رواية السبعينات في مصر .

٣ - الخطاب الروائي :

(١) تعتبر رواية « التربية العاطفية » أول « رواية جديدة » في تاريخ الأدب الفرنسي ، وقيل أيضاً عنها إنها ليست فقط رواية الفشل ، بل أيضاً رواية فاشلة . تعتبر فاشلة لعدم وصوتها (لقمة) أما صفتها كرواية جديدة فتبدأ بوصفي أولاً لها : رفضها للحبكة ، إصرارها على تتابع الحياة اليومية بتفككها ودونيتها التي تحول إلى مأساة معقدة .

وما يؤكده مرور الزمن والقراءة الجديدة للتربية ، أنها بالفعل من أروع روايات فلوبير يقول بيير دانحين : « لا توجد استمرارية للقصة ، بل فقط مستويات متتالية على إيقاع متضاد السرعة يحدد الحركة العامة ، تتبادل المستويات الواسعة مع المستويات التفصيلية وكل تفصيل يحتفظ بقوته وعنقه الخاص ، رغم اشتراكه في تركيب متقن يذكر بتقنية أيزنشتاين المتمكنة^(١٩) .

ولفلوبير نفسه كلام مهم في تقنية الكتابة أو التغيير في الكتابة في فقرات الانتقال : « لا يستطيع أي تفكير إنساني أن يحدد الآن في أي شموس ساطعة ستزدهر أعمال المستقبل وفي انتظار هذا ، نعيش في عمر مظلم ، نتخبط في الظلمات . ليست لنا قبضة ، والأرض تنزلق تحت أرجلنا - تنقصنا نقطة الارتكاز ، تنقصنا كلنا ، أدباء كتبة ، ما فائدة هذا ؟ إلى أي حاجة رجع هذه الثرثرة ؟ من الجم眾ور إلينا ، لا توجد أي صلة^(٢٠) .

فالخطاب في التربية العاطفية - ينقسم بالفعل إلى أقوال متفرقة درسناها من خلال : الخطاب المباشر ، الخطاب غير المباشر الحر ، السرد ، الوصف ولن نأتي إلى هنا إلا ببعض النتائج الجزئية لبحثنا .

يستعمل فلوبير الخطاب المباشر ليصور أقوالاً متنوعة يظهر فيها : رأي الأبطال ، رأي السلطة ، رأي الشعب .. إلخ .. مثلاً في فقرة هجوم الشعب على القصر الملكي يقول أحد لأبطال : « ليست رائحة الأبطال جليلة^(٢١) وهو هوسونية نفسه الذي سخر من سيادة الشعب .

ونجد أيضاً خطاب الراوي الواصف (فريديريك) : « متخذًا بين كتلتين عميقتين : لم يكن فريديريك يتحرك ، منبهراً مع ذلك ومتسللًا جداً ، وكان الجرحى الذين يسقطون ، والموتى الممدودون لا يشبهون جرحي حقيقين أو موتى حقيقين - كان يبدوله أنه يتأمل مشهدًا^(٢٢) وكلام فريديريك لنفسه ، متظراً مدام آرنو :

« آه ، الآن تخرج من بيتها » وبعد دقيقة : « كانت قد استطاعت الوصول حتى الساعة الثالثة ، حاول أن يهدى نفسه ، « لا ، ليست متأخرة شيء من العبر »^(٢٣) .

وفي انتظارها وفي حركة غاية من الأنانية ينظر إلى المظاهرة ويخفي خوفاً من أن يراه أصدقاؤه الوطنيون .

وعندما رأى فريديريك قوات الأمن تأخذ بعنف أكثر المتمردين حاساً رغم سخطه يبقى صامتاً ، كان يجوز أن يؤخذ مع الآخرين وتغلوته مدام آرنو^(٢٤) .

والأسلوب الأكثر شيوعاً في الرواية هو الأسلوب غير المباشر الحر الذي يصفه جيرار جينيت ، بعد آخرين على أنه إدماج قول البطل في قول الراوي دون مقدمة تعين الخطاب^(٢٥) ويظهر باختصار أهمية هذا الخطاب عند فلوبير في

ازدواجه وغموضه مع التأكيد على المفارقة بين الكريه القيم عندما يسمع فريدريك وهو مع روزانيت صوت إطلاق الرصاص مثل طقطقة قطعة حرير شاسعة تُمزق^(٢٦). يقول فريدريك : « آه ، يكررون بعض البوزجوازيين ، ويضيف الراوي في إعلان مزدوج (من يتكلم هنا الراوي أم فريدريك وماذا يعني المتalking ؟) ، « وهناك أوضاع يكون أقل الرجال قسوة منفصلًا عن الآخرين لدرجة أنه يستطيع أن يرى الجنس البشري كله يموت دون دقة قلب »^(٢٧).

أما السرد في الرواية فهو من نوعين :

(١) سرد الراوي لأحداث القصة : « وفي الغد خرج فريدرick ، منذ الحادية عشرة » منذ مجتمع قول البطل : « من يعرف ؟ ربما تأتي بصدفة ما قبل الموعد »^(٢٨).

(٢) سرد الراوي المتأثر بالحدث التاريخي : « وبالفعل دعا بيان منشور في الصحف كل مؤيدي الحفل الإصلاحي في هذا المكان »^(٢٩).

وأخيرًا يلعب الوصف الدور الحاسم في إعطاء الدلالة ، فهناك الصورة المثيرة المجازية للمظاهرة :

« عندما لف الطلبة مرتين حول المادلين ، نزلت نحو ميدان الكونكورد ، كان مليئاً بالناس ، وكان الحشد المكدس من بعيد يبدو حقلًا من السنابل السوداء المرتعشة »^(٣٠).

أو التهكمي لمنظر الطلبة الذين يمشون « في صفين ، ونظام جيد ،

وجههم مغناط أيديهم عارية ، ويصرخون على مسافات : يحيى الإصلاح !
يسقط جيزوه »^(٣١) .

وهناك في الأسلوب المفارقة العظيمة بين سعادة (فونتيلو) وموته باريس عندما ضرب البوليس ثوار المدارس في يونية ، وهذه المفارقة تهدم حجج النقاد المدافعين عن استقلالية الوصف عند فلوبير مثل جينيت^(٣٢) ، ففي الغابة كانا يشعران وهما يتنفسان الهواء الذي كان يدخل صدورهما مثل غرور حياة أكثر حرية بتدفق في القوى ، بسرور دون سبب^(٣٣) .

بينما في باريس عندما ضرب الثوار « كانوا هنا تسع مئة رجل مكدسين في القذارة بعضهم سود من البارود والدماء الرابية ، يرتعشون من الحمى ، يصرخون مسحورين ولم يكن أحد ينقل من كانوا يموتون وسط الآخرين^(٣٤) .

أنستطيع أن نعتبر أخيراً هذا القول للراوي عندما يزور البطلان قصر فونتيلو مندهشين لصمت الأشياء والترف الثابت لعظمة القرون المنقرضة على أنه دلالة أساسية للرواية : مرور الأسر الملكية ، والبؤس الأبدي لكل شيء^(٣٥) الذي يكرر كلاماً قاله في سياق آخر : كانت سحابة مظلمة تجري على وجه القمر ، وكان وهو يتأمله يحلم في عظمة المسافات ، وفي بؤس الحياة ، وفي عدمية كل شيء^(٣٦) .

(٢) يقدم جول فاليس في الأدب الفرنسي صورة مختلفة - فقد اشتهر فلوبير على أنه « الكاتب » بالمعنى التقليدي للكلمة ، المنعزل عن الحياة ، العاشق للجملة وللكلمة كان يبحث طيلة يوم عن الكلمة المناسبة ويخرج في حديقة بيته في الريف كي يردد جمال بصوت عال ويتأكد من إيقاعها السليم .

أما فاليس فابن مدرس من أصل فلاحي ، كانت تتجهل أمه من أصلهم الشعبي وربت الطفل في تطلع مستمر للرقي وللمكانة الاجتماعية ، مما جعل الطفل يكره الرقى والمكانة والمجتمع الذي يعيش في ظلها ، كما كره المدرسة التي لم تكن تعلم شيئاً « ولا الطبيعة ، ولا التاريخ ، بل توصل معارف بلاغية ، شكلية ، رفضها الطفل ، ثم الطالب ثم التمرد بلا رجعة .

خطاب فاليس الذي يندمج فيه كلام الرواية وكلام البطل الذي هو نفسه ، رغم اسم جاك فنتراس ، هو إذا خطاب هذه السيرة الذاتية لطفل قد تألم في بيته ، ثم لطالب عاش هزيمة يونية ١٨٤٨ ثم هزيمة ديسمبر ١٨٥١ فعندما جاء نابليون إلى الحكم في انقلاب ٢ ديسمبر دعا أقلية من المثقفين الوطنيين إلى مظاهره لم يأت فيها أحد وتراجع الوطنيون أنفسهم حتى « ترهق قوات الأمن وتستسلم » وهو ما لم يحدث بالطبع ، وذاكرة يونية ما زالت حية . جاءت إلى المظاهره (البدل) بمسدساتها أما (الأفرول) فلم يأت . ويقول الرواية كلمة ، كلمة مشؤومة قالها لي عامل كنت أشرت له إلى متراس أقمناه وصرخت له « تعال معنا ». وأجاب بعد أن قاس بنظره مصطفى ، رغم رشاقته : « يا برجوازي » يا شاب من الذي ضربنا بالرصاص ونفانا في يونية ؟ أبوك أو عمك ؟ »^(٣) .

لا يوجد في الرواية وصف منظم للمظاهرات وللمعارك كما عند فلوير فالخطاب هنا متداخل من كل ناحية بأصوات الناس ، نداءات الشارع ضرب المدافع والصور الخشود متجمعة ، ثم مفتة :

« ودفع الأحداث يدمر الصنوف البشرية ويمزجها ، كالملد والجزر الذي

يدحرج الحصاة وينخلطها على رمال الشاطئ » أو « يلتوي الثعبان في الليل .
يغمره الإرهاق في قطع ما زالت ترتجف اثنان أو ثلاثة ينذرون . وهنا يوجد بعد
الجرحى ، ناس جدعان ، هجموا منعزلين في أول الأمسيّة ، بينما كانت
الحرماء (البوليس في اللغة الشعبية) ما زالت تتجرأ على الخروج وإطلاق
النار » ^(٣٩) .

لقد رصد فيليب لوجون أربعة عناصر متداخلة في خصوصية أسلوب
فاليس :

- (أ) استعمال القص في ضمير المتكلم : فالبطل هو الراوي والبطل في
آن واحد ، هو ذات القول والمقول .
- (ب) استعمال مصارع المرو ، مما يخلط بين الحكاية والخطاب ، بين
ما انقضى وما يدور في آن واحد .
- (ج) الأسلوب غير المباشر الحر الذي يدمج قولين وأحياناً يخلط بينهما .
- (د) استعمال اللغة الشفوية ومزج مستويات اللغة ^(٤٠) .

ويؤدي هذا التقسيم للقول إلى ما وضعناه على أنه الوجود الدائم
للشعب في النص الأدبي ، تتدخل لغته مع لغة البطل - الراوي - ونجد أيضاً
تواجد الحاضر باستمرار مع الماضي ، انتقام البطل من طفولته ، مرارة هزيمة
يونية ٢ ديسمبر ، ومع المستقبل مستقبل أهمية العمال .

ويظهر الشعب بثلاث صور مختلفة في الثلاثية :

- (أ) الشعب هو المستقبل والثورة .
- (ب) الشعب أحياناً يتخلّى كما في ٢ ديسمبر .
- (ج) الشعب هو العنف الثوري الذي لا يستحمله (فتراس) أحياناً رغم التزامه في صفوته ورفضه للنظام البرجوازي وحتى للمعارضة المنظمة .

تشاءل هنا بشكل لصيق لغة التخييل ولغة الخطاب التاريخي الحدث موجود وعلى جميع المستويات ، يمزق اللغة ، يقطع الفقرة ، يجزئ الجملة . هكذا يصف الرواية مثلاً .

دخول جنود فرساي لقمع ثورة الكومونة :

تلغراف من دومنبر وفسكي :

قد دخل الفرسان بالقوة ، كعطاء من الصمت .

واستمر ذلك زمناً استطاع فيه كل من الحالين أن يودع الحياة^(٣) .

تمر اللحظات التاريخية ، الشخصيات المعروفة ، مثل « بلانكي » تعيش متاريس بلفيل ، خلافات العمال ، جلسات الهوتيل دي فيل ، عمودية باريس ، برلان الكوردي : خالقة لغة جديدة سوف نتعمق في دراستها فيما بعد . وتركـت للأدب الفرنسي . أهم شهادة حية وأسطورية عن ثورة باريس : « انظر في السماء من الناحية التي أشعر أن بها باريس فاقعة الزرقة وهذا سحاب أحمر ، كأنها أومزول واسع ملطخ بالدماء » .

(٣) وفي « زقاق المدق » تتدفق المشاعر القومية في الرواية منذ قراءة فقرة

متضمنة في « خطبة سعد أمام سلاطين الاحتلال في جمعية الاقتصاد والتشريع » ، اختار البطل الوطني فهمي أن يعطيه أخيه الصغير كمال كدرس إملاء في الجلسة العائلية للقهوة التي تجمع الأم وأطفالها يومياً . وقد رصدنا الخطب المختلفة والأساليب المتنوعة لإدماج الحدث القومي في الرواية .

- (١) فهناك لغة الخطاب المباشر التي يعبر بها كل فرد من أفراد الأسرة^(٤٢) : مشاعر فهمي الوطنية إعجاب أخيه الصغير به ، تهكم أخيه الكبير ياسين . لا مبالغة النساء أو رفضهن .

- (٢) لغة البطل الأساسي فهمي ، وتنسم بالتقريرية : « كان لا بد من غضبه بعد أن منع الوفد من السفر وبعد أن استقال رشدي باشا من الوزارة فخيب السلطان المأمول بقبول استقالته »^(٤٣) . وأحياناً يردد كلام البيانات ، مثل : « الأمر قد جلَّ الآن عن أن يراعى فيه أي اعتبار غير منفعة الوطن »^(٤٤) .

وتتعارض مع لغة فهمي في خطابه المباشر الأسلوب المباشر لأخيه ياسين : « أرى هذه المعاني قد ملكت عليك نفسك .. فلم يفتح الله عليك بإملاء لهذا الغلام المسكين إلا خطبة سياسية وطنية »^(٤٥) .

- (٣) لغة الخطاب السياسي أو البيان التاريخي : « يتشرف الموقعون على هذا أعضاء الوفد المصري »^(٤٦) .

- (٤) لغة الراوي وهي القول الأساسي في الرواية إذ أنها من النوع التقليدي للرواية التي تسيطر فيها رؤية الروائي على الشخصيات والأحداث

والحبكة . إلخ . . .

ولنركز على أسلوب الراوي الذي يعطينا بعض الأبعاد المهمة للنص من الناحيتين الأيديولوجية والجمالية .

فللراوي أولاً وظيفة وصف الشخصيات ، يرى إذن فهمي في أطواره المختلفة عندما انفعل بالأحداث القومية الوقار الذي يصوره ببعض السخرية ، الحزن ، إلخ . . .

ويستعمل أيضاً في زقاق المدق الخطاب غير المباشر الحر الذي يتدخل فيه حواراً الراوي والبطل الأساسي فهمي ، في مفارقة تخلط بين لغتيهما . وإن لم تكن هنا المفارقة ساخرة كما عند فلوبير ، حيث ينافض عنده صوت الراوي صوت البطل وهنا يبرز اندماج الصوتين :

(أ) إظهار الأفكار الخفية للبطل في شكل المنولوج الداخلي .

(ب) تكسير الاتساق الأيديولوجي الظاهر للبطل الوطني^(٤٧) :

يرمز إلى ذلك شبح الموت الفعلي الذي يحوب شوارع القاهرة طولاً وعرضًا ويرقص في أركانها^(٤٨) ويؤكد هذه العلامة التعبير عن الموت أو الاختناق الذي يؤدي إليه التعارض كأن شيئاً لم يحدث ، كأن مصر لم تقلب رأساً على عقب كأن الرصاص لا يعزف باحثاً عن الصدور والرؤوس . كأن الدم الذكي لا يخضب الأرض والجدران «^(٤٩)» فيأتي الفعل الوطني كالخلاص النفسي من هذا الاختناق الذي لم يستطع البطل أن يحمله في مواجهته والده .

« لوأن الانفجار الرهيب لم يقع مات غمًّا وكمداً ، فما كان يحتمل أن تواصل الحياة سيرها الهادئ الوئيد على أطلال الرجال والأمال كان لا بد من انفجار ينفس عن صدر الوطن وصدره كالزلزال الذي ينفس عن أحقرة باطن الأرض المتجمعة »^(٥٠) .

وأخيراً يؤكّد وصف المظاهره من خلال كمال الرؤى الرهيبة للموت ،
مضخمة في عيون الطفل المرعوب :

« ثم سمع الغلام لأول مرة في حياته الصغيرة طلقات الرصاص عن بعد قریب فعزفها بالبداهة واتعدت أوصاله . . . ولكن الغلام شعر بالخوف بارداً كالموت يزحف على جسمه كله من قدميه إلى رأسه ، وتواترت الطلقات وصكت الأذان صلصلة عجلات وصهيل خيل ، تتابعت الأصوات والحركات في سرعة فائقة تلاحقها ز مجرات وصراخ وأنين ، فترة اعتراف خاطفة بدت للقابعين وراء الباب دهراً في حضرة الموت ثم حل صمت مخيف كالإغماء الذي يعقب تبريح الألم »^(٥١) .

وإن لم تدخل جماليات الوصف في تفاصيل الأشياء كما عند فلوبير وإن لم تكن توظف في المهمة الساخرة نفسها ، فيبقى أنها تحتل حيزاً أساسياً في النص الروائي . فالوصف عند نجيب محفوظ أيضاً وظيفة مفارقة مختلفة عنها في نص فلوبير كان فلوبير عبر خطاب الرواية يسخر بالبطل وبكل شيء ، قاصداً وصف زمن انحدار ، أما عند نجيب محفوظ فيشل البطل في تناقض بلا حل بين الحياة الدائرة وزمن متقدم مخيف ، لا يتجاوز فهمي ، فإنه يموت في آخر الرواية .

- (٤) عند لطيفة الزيات كما عند جول فاليس يزداد الاهتمام بالحوار ويتعدد الأصوات ، وتقل فقرات الوصف التفصيلي للأماكن فنجد هنا كما عند فاليس تدخلًا مباشراً للحدث التاريخي وكلام الناس وأصوات الشارع والمعركة .

فرواية الباب المفتوح أولاً رواية تعلم بالأسلوب الذي حددته نظرية «لوكاتش» عندما عرف الرواية على أنها الطريق الذي يقود الإنسان إلى معرفة نفسه^(٥) ثم طوره «باختين» في دراسته التاريخية الجمالية لرواية التعلم^(٦) وخصتها سوزان سليمان على أنها الرواية المبنية على تحولين للبطل :

من تجاهل ذاته ، إلى المعرفة بها .

من السلبية إلى الفعل^(٧) .

تُمر «ليلى» بطلة الباب المفتوح بهذه المراحل ، في أول نشأتها تتأثر بوطنية أخيها بينما يحملها الحدث الوطني في ١٩٤٦ فتقود مظاهره ببنات تعطيها للمرة الأولى الشعور بالانصهار في الآخرين :

«واندفع الدم في رأس ليلى انتشت ، وشعرت أنها قوية وخفيفة كالطير ، وشققت الصفوف إلى الأمام وارتفت على أكتاف الطالبات وهتفت لحظة بصوت غير صوتها ، صوت اجتمع فيه كيانها الذي مضى وكيانها الآتي وكيان هذه الآلاف التي امتدت على مرأى بصرها ، ثم ضاع صوتها ، تلقفته الآلاف ونزلت^(٨) .

وتنقلنا الرواية ٦ سنوات إلى الأمام ، ويبداً طريق ليلي الشابة المراهقة ، بأحزانها وبهجاتها ، يضيء الطريق زمناً ملتفياً بزمن قتال الفدائين على القناة . ولكن لم يأت بعد زمنها ، ما زالت المعركة معركة الوطن التي تراها من خلال أخيها ، وتعلم ليلي ، عبر الإحباط في الحب ، وملل التقاليد البرجوازية البالية ، كيف تعرف نفسها وتقاوم سلبيتها وضعفها ، بمساعدة حسين ، البطل الوطني ، ويعلمها حسين أن هناك طريقاً يجب أن تعبه وحدها ، وأنها في آخره سوف تجد ما ضاع : « حاتلقي الحاجة اللي ضاعت منك ، حاتلقي نفسك ، حاتلقي ليلي الحقيقة »^(٣) .

وتسير ليلي وحدها في الطريق التي كانت لا بد من أن تسير فيها ، وتغمرها العزلة ، الغربة ، البرود ، وتضييع زمناً في إعطاء د. رمزي حق المعيار والسلطة التقييمية .

ومرة أخرى ينفك الحصار معحدث التاريخي ، تأميم القناة ، ثم مقاومة بور سعيد ، ويصف الراوي بحيرة المنزلة وهي من أجمل فقرات الكتاب هنا أيضاً يسقط الموتى والجرحى ، ولكن هذا ليس عبيداً كما عند فلوبير ولا غيفاً كما عند محفوظ ، فنحن هنا كما في نص فالس أمام معركة حياة أو موت :

« واضطرب سطح البحيرة بدواائر واسعة تتخللها الفقاعات وبصرخات صرخة بعد صرخة وصرخة فوق صرخة وكان جبلأً من الصروحات يتتفض من الأرض إلى السماء . والصرخة فقيرة لا تستغرق ثواني ، ولكنها مشحونة بالعمر كله بالرعب بالرغبة الخارقة في الحياة ، باليأس الموجع من الحياة ، بالثورة ، بالحب ، بالكراهية بالاستسلام بكل أطیاف الماضي ويوارق ما كان يمكن أن

يكون مستقبلاً .

تعيش ليلي الحدث في أعماقه القاسية : « ثم استدارت تواجه المكان والتققطت عيناهما الصورة كاملة ثم بدأت اتركتزان على كل تفصيل في بطء وفي تمعن ». وكأنها تخشى أن يفوتها شيء ...

في اضطراب وذهول يجري الأحياء . يخوضون الدم ويصطدمون بالأسلاء أذرع وسيقان وأمعاء ، مزقة وجماجم متفجرة ، وأحياء يدوسونها ويجررون . يقبلون جثث الموتى ويطلون من وجوه الجرحي ^(٥٨) .

إن وجود الموت في هذا الوصف ، يعطى بعد الألم لضرب طائرات العدو ولكنه لا يقضي على البطلة التي نجدها تكبر مع الحدث .

في أول الرواية كانت أصوات الشارع والمعركة الوطنية تعظمي بعد الزمن « التارتحي » ومررت ليلي عبر مياه مفتربة إلى اللقاء الحقيقي بالحدث . ويعطينا مجاز المستنقع والشلال الإيقاع التشبيهي لحياة مصر ولتطور البطلة . وتتدفق نبع صافٍ يجري ، واعتراضت المستنقعات مجرى النبع في الطريق ، ت يريد أن تتصه ، أن تغنيه فيها ، أن تحيله بركودها إلى ركود ^(٥٩) .

وفي آخر الرواية : « وتدفن شلال هادر ، واعتراضت المستنقعات مجرى الشلال في الطريق ، ت يريد أن تتصه وأن تغنيه فيها ، وأن تحيله بركودها إلى ركود ...

والشلال عات جبار جياش عميق ...

واكتسح الشلال المستنقعات في الطريق ، وأفني ماءها في مائه . . .
وأحال ركودها إلى فورة فتية وثابتة مائحة فواردة »^(٣٠) .

في آخر معركة المنزلة ينظر محمود إلى أخته :

« وأدرك إذ ذاك فقط أن نفس الشيء الذي حدث له أثناء معركة الفدائين في القناة ، قد حدث لها ، لقد خرجت من دائرة العائلة ، من دائرة الآنا ، إلى دائرة الكل . وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن . ربها ولم تخل قضية العلاقة بين جماليات الرواية والأيديولوجية في هذه الدراسة ، رغم أنها استطعنا أن نرصد بعد تقنيات الوصف وأن نقيم كشفها عن أيديولوجية الرواية .

إن التوصيل الأدبي الذي يستعمل اللغة كأداة له لا يقتصر على وظيفة اللغة المرضية .

فالدلالة الأدبية تستخرج كما قال لوتمان : « من تراكم كثافة أنظمة الدلالات المختلفة والقيمة الجمالية لا تنفصل عن حدة الوعي بالتوتر والتناقض بين مستويات الدلالة المختلفة ، أي في حالة الرواية ، بين شرائح الخطاب المختلفة ، متنوع الأقوال فيها : فالرواية ، كما قال باختين ، متعددة الأصوات ، فيشكل هذا التعدد في الصراع بين الوحدة والتنوع في الرواية جزءاً من قيمتها الجمالية .

وكان دور المقارنة بين الروايات الأربع التي نقلناها أنها أعطت هذه المقوله المنطوريه بعدها التاريخي .

لقد أنقذ فلوبيير من التشتبه والتجزؤ وفشل الرواية هذا الوعي الحار بتناقضات زمانه ، فبناء رواية الفشل أنقذ الكتاب من خطر الرواية الفاشلة ، ورغم أن فلوبيير لم يتخذ موقفاً في الصراع الطبقي المتفجر الذي عبرت عنه رواية (التربية لعاطفية) ، فإن الوصف عنده والخطاب الروائي جعلا من هذه الرواية ، رواية عظيمة في زمنها ونموذجاً عاطفياً لرواية الأوهام المنقودة التي ظهرت عند كثير من روائيي القرن التاسع الفرنسي ، ولرواية الفشل التي تتصصن الفترات الانتقالية بشكل عام . هذا الموقف من الصراع الطبقي نجده في (المتمرد) لجول فالليس . فتعدد الأصوات عنده ومحاكاة خطاب الشارع وثورة الدونية قد تحيل الأسلوب التقليدي للرواية ، أما نجيب محفوظ فقد استطاع عبر تقنيات الوصف واستعماله الخاص للمونولوج الداخلي والأسلوب غير المباشر الحر أن يكشف عن الأيديولوجية الحقيقية التي يخفيها صوت المتكلمين عن الوطنية في (بين القصرين) واستطاعت لطيفة الزيات أن تحرك الخط الوصفي الثابت للرواية الواقعية لتدمج فيها أصوات الشارع والبيت ، الخارج والداخل ، وترتبط تطور الشخصيات . وخاصة شخصية البطلة ، ببلورة الحدث التاريخي .

فجماليات الرواية إذن ، إن لم تكن حتى الآن قد وجدت نظريتها المفسرة لبادئها فهي كتابة جدال مرتبطة بالأيديولوجية ، أي بمفهوم للكتابة لا ينفصل عن مفهوم الحياة .

هوماش

(١) انظر جورج لوکاتش : نظرية الرواية :

G. Lukacs, La theorie du roman, ed. gonthier, Paris.

(٢) انظر فيليب هامون ، النص والأيديولوجية :

Ph. Hamon, texte et ideologie, ed. gallimard.

(٣) قد تأثرنا هنا بقول بيير ماشري ، بأن العمل الأدبي مثال لغة والنفس البشرية يتمفصل مرتين : مرة على مستوى الموضيع والحكاية (المجاز) التي تؤسس نظاماً أو وهم نظام ، وهنا مجال لنظريات الجمالية التي تعامل من النص - العضوي ، ومرة على مستوى الواقع الذي يخرج عنه هذا العمل ، وهو ليس بواقع طبيعي ، تجربتي ، بل واقع مبني ، مدبر ، وهذا الواقع المشترك للكاتب والمتلقي معاً ، هو أيديولوجيتهم :

P. Macherey, la production du text literaire ed. mospers, Paris, 1966, P. 179 - 80.

(٤) انظر باختين ، جماليات الرواية ونظريتها وجماليات الإبداع الكلامي :

M. Bakhtine, resthetifue de theorie du roman gall, Paris, 1978, resthetifue de la creation verbale, gall, Paris, 1984.

ومقالته علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي عند باختين ، في أدب ونقد ، عدد

١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ :

(٥) أي ما يسميه جرار جينيت الراوي - البطل . انظر :

Le narrateue auto - diepetique, Figures III

- (٦) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح ، ص ٣٠٦
- (٧) جول فاليس ، التمرد ، ص ٣٠٠
- (٨) جوستاف فلوبير ، التربية العاطفية ، ص ٣١٤ - ٣١٥
- « قضيا معاً العصرية يتاملان من نافذتها الشعب في الشارع ، ثم أخذها إلى العشاء ، كانت الوجبة طويلة ورقيقة ، ورجعا سائرين على رجليهما ، في غياب عربة » .
- (٩) « علما من مسافرين آتيبن حدثنا أن ثم رحلة دامية تغرق باريس في الدماء . لم يستغربا روزانيت وعشيقها ، ثم رحل الجميع ، وهذا الفندق من جديد . انطفأ (الجاز) ، وناما في خرير نافورة في القناة » ، التربية ، ص ٣٥٥ .
- (١٠) التربية ، ص ٣٢٠
- (١١) التمرد ، ص ١٨٦
- (١٢) بين القصرين ، ص ٣٣٥
- انظر أيضاً سيزا قاسم ، الواقعية الفرنسية والرواية العربية في مصر ، ص ٣٣
- (١٣) الباب المفتوح ، ص ١٣٥
- (١٤) انظر تزفيتان تودوروف ، تصنيفات النص الأدبي في مجلة الاتصالات : ص ١٣٩ - ١٤٠

T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, communications, 8, 1966

(١٥) انظر :

de Flaubert, Paris 1975 ص ٤٨ P. Cogny, L'Education sentimentale

(١٦) التمرد ، ص ٢٩٩

(١٧) الباب المفتوح ، ص ٢١٠

P. Danger, sensations et objets dans le roman de Flaubert, Paris, Colin (١٨)

1973, P. 212

- (٢٠) خطاب إلى لويس كوليه ، ١٤ أبريل ١٨٥٢ ، مشار إليه في بير كوفي ،
ص ٢٠٧
- (٢١) التربية ، ص ٣٢٠
- (٢٢) التربية ، ص ٣١٨
- (٢٣) التربية ، ص ٣٠٩
- (٢٤) التربية ص ٣٠٩

G. Genette, Figures III Paris, seuil 1972 (٢٥)

- (٢٦) التربية ، ص ٣١٥
- (٢٧) التربية ، ص ٣١٥
- (٢٨) التربية ، ص ٣٠٨
- (٢٩) التربية ، ص ٣٠٨
- (٣٠) التربية ، ص ٣٠٨
- (٣١) التربية ، ص ٣٠٨

G. Gennette, les silences de Flaubert (٣٢)

- (٣٣) التربية ، ص ٣٥١
- (٣٤) التربية ، ص ٣١٨
- (٣٥) التربية ، ص ٣٥٣
- (٣٦) التربية ، ص ١٠٩
- (٣٧) الطالب ، ص ١٣١
- (٣٨) المتمرد ، ص ١٧٦
- (٣٩) المتمرد ، ص ١٧٧

Ph. Le Jeune, je set un autre, Paris, seuil, 1980, P. 14 (٤٠)

(٤١) المتمرد ، ص ٢٥٤

(٤٢) تقول سيزا قاسم «أن . . .» الكلام الخارجي في الثلاثية ينقل في أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر ، الواقعية الفرنسية ، ص ٢٦٢ ، وهذا صحيح . ونرى مع ذلك أن الدلالة الأيديولوجية لم تكتمل في خطاب نحيب محفوظ إلا بالمقارنة والتقاطع مع اللغات الأخرى وخاصة مع الخطاب غير المباشر الحر ومع لغة الوصف .

(٤٣) زفاف لامدق ، ص ٣٢٨

(٤٤) زفاف المدق ، ص ٣٣٠

(٤٥) زفاف المدق ، ص ٣٢٨

(٤٦) زفاف المدق ، ص ٣٢٨

(٤٧) انظر سيزا قاسم ، ص ٢٤٤

(٤٨) زفاف المدق ، ص ٣٣٨

(٤٩) زفاف المدق ، ص ٣٣٩

(٥٠) زفاف المدق ، ص ٣٣٩

(٥١) زفاف المدق ، ص ٣٤٨

(٥٢) جورج لوکاتش ، نظرية الرواية ، ص ٧٦

G. Lukacs, theorie du roman, ed. genthner, Paris, 1963

(٥٣) ميخائيل باختين ، مجالات الإبداع الكلامي ، ص ٢١٣ - ٢٦١

M. Bakhtine. estetique de la creation verbale, ed. gallinard, Paris, 1984 Susan

suleiman la structure d'apprentissage in poetique, 37, 1979

بنية التعليم ، ص ٢٤

(٥٥) الباب المفتوح ، ص ٤٥

(٥٦) الباب المفتوح ، ص ١٨٣

(٥٧) الباب المفتوح ، ص ٣٢٦

(٥٨) الباب المفتوح ، ص ٣٢٨

(٥٩) الباب المفتوح ، ص ٩٠

(٦٠) الباب المفتوح ، ص ٤١٥

(٦١) الباب المفتوح ، ص ٣٣٢

واقع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث

د. سعيد علوش

« من نصف قرن على غياب جوته ، عندما أراد أحد المنهاريين من مريديه تعريف مصطلح De - Kaglottisme ، أي العشر لغات الضرورية لكل مقارن فكان أن أحصى : الألمانية ، والإنجليزية والإسبانية والفرنسية والهولندية والهنغارية والإيرلندية والإيطالية ، والبرتغالية والسويدية ، مضيفاً إلى كل هذه اللاتينية .

من هنا ، يظهر أن المقارنة تتغلق داخل فضائها الجغرافي ، بدل حقلها التاريخي : فهي تنكمش ضمن الأبعاد الأوروبيية الغربية ، هاملة العالم السلافي ، وال المجالات الترك منغولية ، والإيرانية ، والصين - تيبيتية ، وكل أفريقيا السوداء ، والعالم السامي ، إلخ . . . فباسثناء الإغريقية القديمة ، تقتصر المعالجة على احتقار ثلاثة آلاف سنة من السنكريتية والإغريقية والصينية .

والى يوم ، تختلف الوضعية : إذ ينشر جمال الدين بنشيخ بالفرنسية (الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن) وينشر محمد غنيمي هلال المقارن المصري بالعربية وإنجليزية : (دور الأدب المقارن في الدراسات العربية المعاصرة) سنة ١٩٦٢ » .

روني ايتيامبل : (. . . الانسكلوبيديا العالمية)

هل يمكن الكلام عن مدرسة عربية للأدب المقارن ، على غرار
المدارس المقارنة :

الفرنسية ، والأمريكية ، والسلافية ؟

كيف نجيز لأنفسنا الحديث عن واقع الدراسات المقارنة ، وفي أي
إطار ؟

ما هي علاقات الدراسات المقارنة بالأدب العربي الحديث ؟

وهل للمقارنة أهمية في العالم العربي ؟

ما هو واقع اللغة المشتركة ، لدول مختلفة الأنظمة ؟

ما هي علاقاتنا بالأداب الأخرى ؟

كيف يمكن مقاربة كل هاته الإشكاليات ؟

تكون الأسئلة السالفة جوهر مقاربتنا ، بغض النظر عن رواد المثقفة من
جيل النهضة الأولى : أمثال روحي الخالدي ، وأحمد ضيف ، وأحمد خاكي ،
ومهدي علام ، من جهة . والجيل الثاني ، لأمثال : إبراهيم سلامة ، وعبد
الرزاق حميدة ، ونجيب العقيلي ، من جهة ثانية .

ويمكن القول ، بأن البدايات الخجولة والعمامية قد لعبت دور الحافز
التجريبي والتلقائي . وهي مرحلة لها أهميتها الخاصة إلا أن ما نحاول التركيز
عليه هو جيل الجامعيين ، الذين تمكنا من التخصص في هذا الدرس

بالجامعات الغربية والערבية ، والذين درسوا المادة ونشروا كتاباتهم تحت عنوان (الأدب المقارن) .

لقد أحصينا حوالي عشرين كتاباً ، منذ ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٨٦ ، هذا دون المقالات والندوات والأعداد الخاصة (المعرفة / عالم الفكر / فصول) .

لماذا تساءلنا في البداية إذن عن إمكانية إطلاق مدرسة عربية خاصة وأن الكلام عن هذه المدرسة يكاد يكون ضرباً من اللغو والمزايدة . . .

لنفترض إذن أننا أمام مدرسة عربية للأدب المقارن ، لا بالمعنى الدقيق للمدرسة ، ولكن بالمعنى الواسع ، ما دام عنصر الاختلاف هو ما يكون المحور الأساسي ، في إطلاق اصطلاح المدرسة . ويتجسد هذا الاختلاف (بالمعنى السلبي) ، في سيادة تقليد جامعي على مستوى طرح الموضوعات ، والمواقف ، والمقارب ، من جهة ، وعلى مستوى الترويج ، والوساطة ، والتلقين من جهة ثانية .

ويظهر أن اختيارنا لهذا الموضوع ، كان يخدم هذا الفضول نحو معرفة مكونات وحوافز الدرس المقارن العربي ، وكذا الإمام بمصادر واهتمامات هذا المقارن العربي ، وإيجاد المبررات الكافية لظواهر المقارنات ، كما اشتغلت في رأس الجامعيين العرب .

من ثم ، كانت دوافعنا مزدوجة :

(١) من حيث النزوع إلى رسم خريطة لرحلتين عربيتين :

أ - الأولى نهضوية ، عفوية ، ما زالت مستمرة إلى الآن .

ب - والثانية جامعية ، أكاديمية ، ممنهجة إلى حد ما .

(٢) البحث عن تأويل ممكن لكل هذه الظواهر التحديثية عبر :

أ - فهم لتاريخ الأفكار الأدبية المعاصرة كعناصر مفككة ، لا كقوالب
جاهزة .

ب - محاولة تركيب هرمنوتيكية ، في إطار أنطولوجي وكليات
إنسانية .

إننا على إدراك تام لخطورة الوضعية ، التي نوجد فيها بطرح موضوع من هذا القبيل ، وبهذه الإشكاليات والتآويلات ، إلا أن ما يشجعنا هو محاولة الخروج من دائرة الانبهار والتسيب في / وبالمقارنة ، إلى ولوح علم للأدب المقارن ، الذي لا يعتبر وفقاً على الغرب ، كما أنه ليس مجرد مادة استهلاك غربية .

لقد اقتضت منا ملاحقة مكونات الأدب المقارن ، في الوطن العربي حصرها في النهضة ، والاستشراق ، والترجمة الأدبية ، وتاريخ التيارات . الشريعة ، وإشكاليات التأثيرات ، ووضعية الأدب المقارن ، لأن طبيعة موضوعنا تتطلب تشديداً على الجانب التاريخي ، ومع كل ذلك فنحن لا ندخل في تفاصيل التاريخ ، بقدر ما نتناول ظواهر المقارنة في مظانها ، حتى نغلب المظهر الأدبي على المظهر التاريخي ، مبرزين مقاربات المقارنة الأدبية في الوطن العربي من خلال كل هذه الظروف ، التي نعتقد بأنها تكون مجموعاً منسجماً ومتكملاً وجديلاً ، في نفس الآن .

إن هدفنا منذ البداية لم يكن إعادة الاعتبار إلى الأدب المقارن ، كعلم لنخبة جامعية ، بل أن نجعل منه منهجية أساسية ، في دراسة مكونات الأدب العربي المعاصر ، إذ يستحيل الإمام بالمعاصرة ، أي الانتقال من أسلوب الطبقات - طبقات الشعرا وطبقات الناثرين - إلى تاريخ الأدب ، ومن لغة المقامات إلى لغة القصة ، ومن رواية الحكايات إلى التحليلات الروائية ، ومن الأنساع الصغرى إلى الأنساع الكبرى ، ومن البلاغة الكلاسيكية إلى الشاعرية ، ومن النقد الفيلولوجي إلى سوسيولوجية الأدب ، ومن الانطباعية إلى نظرية الأدب ، وأخيراً من معارك القدماء والمحدثين إلى التيارات الأدبية .

إن معالجة الأدب المقارن ، تقتضي الخضوع لمقاييس هذا العلم الجديد ، الذي تتكامل فيه التجارب والمحاولات المنجزة في لغة مشتركة للعالم العربي ، على الرغم من الخصوصيات التي تطبع كل وطنية ، والخلفيات الثقافية التي توجه كل مقارن عربي ، من هنا كان البعد الزمني والفضائي والمعرفي ضرورياً ، لتقييم أعمال المقارني - بكل مستوياتهم - وإدراك حواجزهم ، انطلاقاً من موقف ابستمولوجي تحصل لدينا ، من خلال قراءة واستيعاب منجزات المدارس : الفرنسية والأمريكية والسلافية ، في هذا الحقل .

وكان علينا أن نقابل بين الأعمال والإنتاجات العربية والغربية في محاولة لإيجاد نقاط مشتركة ، بين حواجز هؤلاء وأولئك ، دون أن ننسى في أية لحظة ، بأن هدف العلم هو تحقيق لغة مشتركة إنسانية .

لقد سمح لنا الاهتمام بمكونات الأدب المقارن ، في العالم العربي بإيجاد أرضية ، لمدرسة عربية مقارنة ، وتوضيح بعض مواقفها تجاه الغرب وأي غرب ؟ - الذي يمتلك رؤية شبه - كاملة ، عن الأدب الصينية واليابانية ، والروسية ، والسلافية ، دون أن يدخل الأدب العربي في موضوعات ومقررات شعب الأدب العام والمقارن ، بالجامعات الغربية ، خاصة وأن موقع هذا العالم حول الأبيض المتوسط - كمفترق طرق لحضارات و / أو كتيم حوارات الشمال والجنوب ، والشرق والغرب - ، يعطيه كافة الإمكانيات للقيام بدور فعال في عقلنة التبادل .

ولا شك أن الحقل الثقافي والبعد الزمني والفضائي والقومي يسمح لنا بإطلاق اصطلاح مدرسة ، على مجموع الكتابات الجامعية المقارنة بحكم انخراطها جمِيعاً ، في حركة ثقافية ذات حواجز شبه - واحدة .

لهذا نقترح في مقارباتنا طرح واقع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث ، من خلال العناصر التالية :

(١) ما قبل - المقارنة .

(٢) وضعية المقارنة .

(٣) مكونات المقارنة .

(٤) نقد المقارنة .

(١) ما قبل المقارنة

يفترض في شعبة للأدب المقارن والعالم أن تغطي كل الأداب ، دون استثناء ، بما في ذلك الأدب العربي ، إلا أن الأمر على خلاف ذلك في حالة المركزية - الأوروبية ، التي لا تتجاوز حدودها الجغرافية والثقافية ، ويكتفي للتأكد من ذلك استعراض مواد المجلتين الفرنسية والأمريكية ؛ (مجلة الأدب المقارن) ، و (حوليات الأدب المقارن والعام) .

وإذا كان وجود المجلة الفرنسية يعود إلى حوالي الستين سنة (١٩٢١ - ١٩٨٦) ، فهي لا تختص حيزاً للأدب العربي ، وكل إشاراتها تقف عند حدود بيليوغرافية ، تحت عنوان (التأثيرات الشرقية) ، كما أن أهم بيليوغرافية في الأدب المقارن ، لا تتجاوز صفحة واحدة ، ضمن ٣٣,٠٠٠ عنواناً التي خص بها ف . بالدينسبير جر عمله .

وباستثناء نشر عمل يتيم حول (الرحالة والمكتاب المصريين في فرنسا) (١٩٧٠) - والذي يندرج ضمن ١٥٠ نشرة من سلسلة (الدراسات الأدبية الأجنبية والمقارنة) - لا نجد في هذه السلسلة ، ما يبرز الإسهامات العربية في شعب الأدب المقارن والعام بالغرب .

ويعطي عطية عامر ، جرداً للتاريخ المقارنة ، معتمداً في ذلك على نماذج : رفاعة رافع الطهطاوي ، وعلي مبارك ، وأحمد ضيف ، وفخرى أبو السعود ونلاحظ هنا ، أن عطية عامر ، لا يتحدث عن المقارنات ، بل عما قبل

- المقارنة أي الموازنات ، التي خاض فيها علي مبارك ، معلنًا عن اعتقاد المقابلة والموازنة ، مطالباً القراء كلما أرادوا (نقد الأمور) ، العمل على (مقارنتها والموازنة بينها) ، مؤكداً على هدفه الخالص به (المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية) . ورغم استعمال اصطلاح (المقارنة) فهو اصطلاح يختلف كثيراً عن الاصطلاح الأدبي ، مع أنه عالج ظاهرة الفن المسرحي ، الذي كان يطلق عليه (التيارات) في مساريته السابعة والعشرين ، التي يدرس فيها المسرح ، في كل من فرنسا ومصر ، عرضاً وتحليلاً وموازنة ، متمنياً إلى تفضيل المسرح الأوروبي - كما رأه في أوروبا - على التمثيل في مصر ، مستهدفاً الكشف عن عناصر القوة والضعف . لطرح نظرته الاصطلاحية .

ويعتقد عطيه عامر بأنه « ليس هناك من شك في أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية ، التي كانت تؤمن بنسبية الأشياء ، وأنها قد عالجت بعضًا من الظواهر الأدبية واللغوية والحضارية ، التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب المقارن ، بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه على له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية ، في ضوء تلك النظرية التي تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الأدب » .

ويمكن إرجاع الظاهرة إلى قصور معرفي بمبريات الدرس ، لدى البعثات العلمية آنذاك ، أو تقاعس عنربط علاقات بجديد يمكن أن يصدم ذوق قراء الفترة ، ببنخبويته وصرامتها المنهجية ، لهذا كانت نظرة عطيه عامر ، نظرة تحكم إلى معرفة لاحقة ، في النظر إلى ممارسة سابقة .

كما ساهم أحمد ضيف ، في (مقدمة لدراسة بلاغة العرب) ، بلوحة انطباعية عن النقد الفرنسي والعربي ، موازناً ومقارناً بينها بغية الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف ، منطلاقاً من قناعاته الخاصة ، بأن لا تقدم دون بحث ونقد . ورغم الأحكام التعميمية التي تحفل بها لوحة المقابلة بين النظريتين العربية والفرنسية ، عند أحمد ضيف ، فإننا نهتم من خلالها أساساً بمكونات المقارنة وإرهاساتها ، التي اتضحت لدى هذا الباحث بالقدر الكافي ، وهي تعبر أساساً عن رؤية العصر والمعاصرين ، لأنها تعكس هموم مرحلة تبحث عن بدائل وحوافز للمنظورات الوطنية الأدبية ، في موازنة ساذجة أحياناً لأن الدوافع كانت رسم الخط الفاصل بين المتقدم والثابت .

أما فخرى أبو السعود ، فقد كان ينشر منذ ١٩٣٥ في مجلة الرسالة ، مقالاته حول (ظواهر متماثلة في تاريخي الأدبين العربي والإنجليزي) .

وكل هاته المقالات نشرت ما بين ١٩٣٥ و ١٩٣٦ في مجلة الرسالة القاهرة ، وهي تكشف عن نظرة أفقية وخطية ، للانشغال بثنائية النظرة الأدبية ، التي كانت موجهة إلى قراء أهلتهم وحضرتهم مجلة (اهلال) قبل ذلك ، لاستقبال هذا النوع من الدراسات ، من خلال ما قام به روحي الخالدي خاصة ، ورغم عدم الإلحاح على التكامل بين فخرى أبو السعود . وهذا الأخير ، فإن المرحلة تُبرز أنها خاصاً في الإقبال على ثقافة الآخر ، تحت أي شكل من أشكال التعبير - أدبية كانت أم غير أدبية - .

ويرى عطيه عامر بأنه « ليس من شك في أن الدور الذي لعبه فخرى أبو السعود ، في تاريخ الأدب المقارن في مصر كان دوراً كبيراً وحاسماً ، فقد أرسى

مصطلاح (الأدب المقارن) ، وجعل منه تسمية نهائية لهذا اللون من الدراسة الأدبية (. . .) كما أنه اتجه منذ البداية إلى فصل الأدب المقارن عن غيره من الدراسات الأدبية ، والتأكيد على أنه لون مستقل بذاته ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب العربي ، أو بعبارة أخرى ليس جزءاً من الأدب الوطني (. . .) إنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأديبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الجمالية (. . .) إن فخري أبوالسعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة ، وإنما كان ناقداً أدبياً ، أي أنه كان من أنصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن

ونعتقد أن هذا التوجه ، الذي بشر به فخري أبوالسعود ، قد أقرب مع صاحبه ، لغبطة الذوق التاريخي في تناول الدرس إلى يومنا ، على الطابع النقدي الجمالي ، في تحليل الظواهر الأدبية واستعراضها ول المشكلة ليست مشكلة أشخاص ، بقدر ما هي تعبير هؤلاء عن مرحلة وتاريخ وفلسفة . ولعل التردي ومحاولة التجاوز يلازم الكثير من الفترات الأدبية الحديثة ، فنجد المقارنين منقسمين على أنفسهم لا يصب أحدهم في الآخر ، كما لا يصيّب أحدهم المنحى التاريخي الجدي الذي يمكن أن يكون محور التقاء المعالجات .

من ثم ، أصبح دور العرب المقارنين دوراً مضاعفاً ، إذ عليهم العمل في واجهتين .

(٢) وضعية المقارنة

وقد اضطرت هذه الوضعية المقارنين العرب ، إلى القيام بدور مضاعف هو : التعرف على الغرب ، والتعريف بالإنجاز العربي ، مدعمين في ذلك بقيام علاقات تاريخية بين العالمين : العربي والغربي ، ويلاحظ جيلبر توتنجي Gilbert Tutungi في هذا الصدد بأن :

« نشر الأعمال الأدبية المقارنة في العربية ، كان بمثابة رد فعل تجاه حقل العلاقات الأدبية العربية الأوروبية ، خلال القرن الماضي ، وهو يشي بالخصوصية والغنى . . . » .

وقد استأنس الأدب العربي بالتأمل المقارن ، مقتبساً الأدوات الإجرائية ، معتمداً في ذلك على المدرسة الفرنسية .

ويؤكد محمد غنيمي هلال - أحد رواد هذا الدرس - بأن ولادة المقارنة العربية ، يعود إلى غزو بونابارت لمصر ، سنة ١٧٩٨ ، إلا أنه لا يمكن الحديث عن هذا الدرس منذ هذا التاريخ ، بل انطلاقاً من سنة ١٩٤٨ ، حيث يقر : « بعدها نشأت الدراسات الأدبية المقارنة في الجمهورية العربية المتحدة (مصر) .

إذ بدأت تتفتح بعد سنوات على نهاية الحرب العالمية الثانية . وتولدت الفكرة في البداية داخل الأوساط الجامعية ، التي عرفت بتنزعتها إلى ملاحقة أثر

الجامعات الأوروبية الكبرى ، وال سوربون على الخصوص ، ومن الطبيعي للأدب العربي - كأدب وطنية أن يصبح مركزاً للدراسات المقارنة ، وأن يحظى باهتمام أساتذة الأدب العربي . . . وقد تحسنت بعد الحرب العالمية الثانية ظروف الدراسات المقارنة ، بازدياد اهتمام المثقفين بها » .

ومع وضع وموقع محمد غنيمي هلال ، في الدراسات الأدبية المقارنة ، فإنه جعل من الفترة السابقة عليه صحراء خالية من الواحات الخضراء ، مكتفياً بالظاهر ، ومتخلصاً من المكونات وتاريخ الأفكار والتيارات ، التي جعلت مناقشة الدرس والإقبال عليه ظاهرة عادية ومؤلفة ، أي أنه يهمل مراحل الغرابة التي قطعها الدرس المقارن .

من هنا سننطلق من افتراض محمد غنيمي هلال مؤقتاً ، رغم ما يشوبه من نقص لرسم معالم الدرس ، كما شاع في الجامعات العربية ، مما يسمح لنا بتعزيز نظرتنا ، بدل ملاحقة الإرهاصات الأولى التي نعرف بدورها ، ونعتبر ما بعد ١٩٤٨ خلاصة طبيعية لنشاطتها .

وانطلاقاً من الافتراض المؤقت ، لبداية الدرس المقارن من سنة ١٩٤٨ ، قمنا بتحقيق ثلثي ، يعلم على مراحل تطور هذا الدرس والتأليف الجامعي ، الذي صاحبه ، إلى نهاية ١٩٨٦ بحسب التسلسل الزمني كالتالي : (انظر الجدول اللاحق) :

**جدول تسلسلي لظهور التأليف الجامعية العربية
في الأدب المقارن من سنة ١٩٤٨ إلى ١٩٨٦
الحقبة ١**

رقم	المؤلف	السنة	تأليف
١	نجيب العقيقي	١٩٤٨	من الأدب المقارن
٢	عبد الرزاق حميدة	١٩٤٨	في الأدب المقارن
٣	إبراهيم سلامة	١٩٥١	دراسات في الأدب المقارن
٤	محمد غنيمي هلال	١٩٥٣	الأدب المقارن
٥	محمد محمد البحيري	١٩٥٣	الأدب المقارن
٦	صفاء خلوصي	١٩٥٧	دراسات في الأدب المقارن
٧	الرابطة	١٩٦٠	دار المعرف
٨	مكتبة أنجلو مصر	١٦٠	مطبعة العلوم مصر
٩	مكتبة أنجلو مصر	١٥٠٠	دار المعارف مصر

الحقيقة II

- ٧ ١٩٦٦ محمد عبد المنعم خفاجة
دراسات في الأدب المقارن
مطبعة الأزهر مصر ١٦٠ ١
- ٨ ١٩٦٧ حسن جاد حسن
الأدب المقارن
مطبعة الأزهر مصر ٣٠٦ ١

الحقيقة III

- ٩ ١٩٧١ محمد عبد السلام كفافي
في الأدب المقارن
دار النهضة لبنان ٥٥٥ ١
العربية

- ١٠ ١٩٧٢ ريمون طحان
الأدب المقارن والأدب العام
دار الكتاب لبنان ١٤١ ١

- ١١ ١٩٧٥ طه ندا
الأدب المقارن
دار النهضة لبنان ٢٣٦ ١
العربية

- ١٢ ١٩٧٨ بدیع محمد جمعة
دراسات في الأدب المقارن
دار النهضة لبنان ٣١٣ ١
العربية

- ١٣ ١٩٨٢ عبد الدايم الشوا
في الأدب المقارن
دار الحداثة ١٦٥ ١ لبنان
- ١٤ ١٩٨٢ إبراهيم عبد الرحمن محمد
النظيرية والتطبيق في الأدب
المقارن
دار العودة ٢٢٢ ١ لبنان
- ١٥ ١٩٨٢ د. حسام الخطيب
الأدب المقارن ج ١، ج ٢
جامعة دمشق سورية ٣٥٠ ١
- ١٦ ١٩٨٤ داود سلوم
دراسات في الأدب المقارن
والتطبيقي
بغداد ٩ ٨
- ١٧ ١٩٧٢ عبد المطلب صالح
دراسات في الأدب والنقد المقارن
بغداد ٩ ٨
- ١٨ ١٩٨٣ عبد الوهاب علي الحكبي
الأدب المقارن
الرياض ٩ ٨
- ١٩ ١٩٨٦ سعيد علوش
مكونات الأدب المقارن
في العالم العربي
دار الكتاب ٨٥٠ ٨
اللبناني

ويسمح لنا هذا الجدول استعراض الكتب الجامعية التي طبعت خلال
ثلاث حقب ، هي :

- I التأسيس (١٩٤٨ - ١٩٦٠) .
- II الترويج (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .
- III عقد الرشد (١٩٧٠ - ١٩٨٠) .

ويظهر من خلال (وضعية المقارنة العربية) ، أن إهمال المقارنين الغربيين للعرب ، دفع بهؤلاء إلى أن يلعبوا دوراً مزدوجاً : أولاً بالتعرف على الغرب ، وثانياً بتعريف الغرب بهم ، وهكذا استأنس العرب بالتأمل المقارن ، واقتبسوا مناهجهم - من المدرسة الفرنسية خاصة .

لقد ظهرت في العالم العربي ، كنتيجة لهذا الاهتمام - من ١٩٤٨ إلى ١٩٨٦ - حوالي العشرين مؤلفاً يحمل اسم (الأدب المقارن) بالإضافة إلى الأعداد الخاصة للمجلات ، وكان الحافز الأساسي هو الرغبة في تقديم الدرس وبحث نواة المقارنة .

٣ - مكونات المقارنة العربية

تدل (المكونات) على ولادة / وتكون / وإنتاج ، كما تعني مجموع الأشكال ، أو العناصر التي تساهم في إنتاج شيء ما ، وطريقة تكون هذا الشيء .

ويرتبط مفهوم (المكون) على المستوى السيكولوجي والابستمولوجي بهيجل وماركس وبياجي وغرامشي . والبحث في (المكون) ليس في الحقيقة سوى إضاءة لطابعه الدال ، بينما تصبح وظيفته الرمزية في الأدب ، ذات قنوات ، تتموضع في إطار مشترك للأشكال الجماعية المعطاة للتخييل ، عبر اللغة الشاعرية ، المكونة لفترة ما .

ومن المنظور السابق ، تأتي كل الأشكال الفنية المتواجدة في عمل تام ، نتيجة لتطور فترة يميز فيها مظهران :

- أ - عامل الإبداع .
- ب - المصادر والأصول .

كما يحدد (المكون) من خلال :

- أ - تأثير التقاليد الأدبية السابقة .
- ب - تأثير عناصر العالم الخارجي .

وإذا كان النصج والتطور الثقافي التاريخي والجمالي لكل شعب عاممة ، مشروطين بعناصر متعددة وكثيرة ، ذات طابع داخلي وخارجي ، فإن من المشروعية أن يقود (المكون) إلى مصادر وطنية وأجنبية ، تولد ظواهر أدبية ونزعات فكرية عاشر ، وكذلك كان شأن بالنسبة للأدب العربي المعاصر ، الذي تطور بفضل الاتصال الدائم والمستمر بالغزوات الثقافية للشعوب المجاورة والاستعمارية ، بالإضافة إلى عوامل تاريخية أخرى .

ويطلب التأويل التاريخي المقارن ، مقاربة لتحليل الظواهر المعزولة ،

دون أن ننسى خصوصيتها العناصر مركبة ومعقدة ، ذات قوانين قارة ، إن (المكونات المقارنة) و(مكونات الأدب) ليعتبران شكلاً أركيولوجيًّا للمعرفة التي يحددها ميشال فوكو ، في :

« تحليل مقارن ، لا يوجه نحو اختزال تعدد الخطابات ، ورسم الوحدة التي تضمها ، بل يوجه إلى تجزئه تعددتها في أوجه مختلفة .

من ثم ، فالمقارنة الأركيولوجية لا تمتلك أثراً توحيدياً ، بل توليدياً »

وتتصف (مكونات المقارنة) الأدبية ، فردياً الأشكال بمقارنتها ومعارضتها ، ووضعها في علاقة مع ما يمكن أن يكون لها من خصوصيات مع ممارسات أخرى .

ولا تفلت مكونات المقارنة العربية من هاته الرؤية الأركيولوجية للمعرفة ، والتي تتواجد في عديد من التسجيلات ، بتوجهها إلى نمط معين من الخطاب - خطاب النهضة ، والاستشراق ، والترجمة ، وتاريخ وتيارات الأدب ، وإشكالية التأثيرات ... إلخ .

فللإمام بحدود هاته الخطابات - عبر مكونات مقارناتها - ووصفها ، توصف كحقول مؤسساتية ، وكمجموع لظواهر ، وممارسات ، وسلسل سير ورات ، ذات تقنيات ومستويات تأمل .

فحين نقابل بين الخطابات السابقة ، من منظور مقارن ، فالأمر لا يتعلق بتجميع ظاهرات ، محملة بقيم تعبيرية ، بل لإبراز مجموع محدد من وضعيات خطابات ، تمتلك فيما بينها علاقات قابلة للوصف ، فالعلاقات

الداخلية والخارجية هي ما يطبع تاريخ المقارنة العربية .

وتكشف دراسة انتشار هذه الأنماط المختلفة من الخطابات ، ومظاهر تميزها وقيمها ، وقنوات تواصلها ومعدل تبادلاتها ، عن المكونات المهمة للأدب العربي المعاصر ، كما تستدعي مقابلاتها تساؤلات حول :

- أ - نوعية الأفكار المشتركة بين هاته الخطابات .
- ب - الافتراضات الضمنية التي تحملها .
- ج - دورها في المقارنات الأدبية العربية .

وتكشف الإجابات ، عن أدوار التشابهات والاختلافات ، كما تظهر على مستوى قواعد تكون هاته الخطابات ، حتى وإن كانت مكوناتها التاريخية تغيرها عن بعضها البعض ، بحكم أن مفهوم الأصل والتطور لا يمتلك نفس الدور ولا نفس الوضعية ولا نفس التشكيل ، مما يجعل من العسير الإحاطة بعلاقات التبعية أو التكامل فيها بينها .

وستهدف الخطابات ، التي تدخل ضمن مكونات مقارنتنا توضيح ما جعل منها خطابات ممكنة ، والكشف عن نقاط إسقاطات خطاب على آخر ، وما سمح بانتقال مناهج وتقنيات من الغرب نحو العالم العربي ، وبالعكس .

إن وظيفة وتطور وتشابه واختلافات الخطابات وقوانين تواصلها ، لتجعل في الإمكان تحليلها في إطار علاقة تكوينها ، أي علاقات الاستمرار الثقافي .

إننا لا نريد قصر (المكونات) على المصادر الاختزالية لهذا الفهم ،

ولأن (المكونات) لا تتعارض مع الشاعرية الأدبية ، ولا تحطم مبدأها ، ولكنها تزعزع اليقين ، الذي يمكن أن يمنحنا إياه النص النهائي ، أكثر مما تؤكد مصادقيته .

فالمكونات تحسّسنا بالتنوع ، الذي هو جوهر الشاعرية التكوينية .

- فللى أي نمط تسمى مكونات المقارنة العربية ؟

- فهل هي نمط كتابة بالمفهوم البارثي ؟

- أم أنها إبستيمية خاصة بالعرب بالمفهوم الفوكوي ؟

للإجابة عن كل هذا ، لا بد من حصر مجال المكونات المقارنة العربية

كالتالى :

١) - جدلية النهضة العربية .

٢) - الاستشراق العربي .

٣) - الغرب في الترجمات الأدبية العربية .

٤) - تاريخ التيارات الأدبية .

٥) - إشكالية التأثيرات .

٦) - وضعية المقارنة الأدبية العربية .

٧) - أثثولوجيا الأدب المقارن في العالم العربي .

٨) - بيليوغرافيا الأدب المقارن العربي .

١ - جدلية النهضة : وقد حاولنا إعادة قراءتها ، على اعتبارها مكوناً من مكونات المقارنة الأدبية الأساسية ، لأن خطابها يحمل بصمات مختلف التيارات

الفكرية ، لحد أن رواد النهضة يذكروننا في فلاسفة الأنوار ، في حدود احتفاظهم بالذوق الكلاسيكي وبحثهم عن جعل أكبر عدد من القراء يلحقون بآخر مستجدات الفكر .

ويكفي أن نشير هنا إلى مراحل متأخرة من هاته الجدلية كما يقدمها الزمن الوجودي لعبد الرحمن بدوي ، وهيجالية هشام جعيط والمجلية - الماركسية للعروي ، وشخصانية الحبابي ، ورمزية سعيد عقل التي تعتبر مواجهتها بالعنصر الأجنبي ، كدعوة إلى نوع من العالمية .

لقد أثار الانفتاح على الغرب ردود فعل ليبرالية ، في دفع العرب إلى تأكيد هويتهم في شكل نزوع نهضوي تحديدي ، من هنا كانت قراءتنا الجديدة ، تقوم على طرح إشكالية النهضة في سياق مقارن ، انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

- أ - ما قبل - النهضة .
- ب - النهضة .
- ج - استمرارية النهضة .

وتحت هذه المسودة إمكانية توسيع الحقل لمفهوم النهضة خارج الحدود التقليدية ، وكذا بتسهيل مهمتنا في التأمل على المستوى المنهجي ، مما يسمح لنا من هذا المنظور بوضع اليد على خفيات إنسانية ، تخيل على القرون الحضارية العربية .

ويستحيل إيجاد تعريف مقبول للنمو الأدبي ، الذي يمتد من القرن ١٣

إلى القرن ١٩ ، وهي فترة تغطي سيرة ما نطلق عليه « ما قبل النهضة » .

وللتوضيح هاته الإشكالية ؟ نرى أنه إذا كان ظهور عقريّة ذات نمط نهضوي عند مختلف الشعوب ، أي عقريّة متحررة من العرقيّ ، فإن العالم العربي لم يشهد تحولاً تقدّمياً ، يمتلك أبعاد حركة اجتماعية وثقافية ووطنية ، تساعد على قطيعة راديكالية في الوعي العربي بين السابق واللاحق .

فالنهضة الأدبية العربية ليست بعثاً للعالم العربي الوسيط ، ولن يست كذلك مجرد أثر للاتصال بالحضارة الغربية ، وهي تدل بالأحرى على لوج العالم العربي ، بعد فترة طويلة من الركود ، لفترة تاريخية جديدة ، تمتلك طابعها وتميزها ، لهذا لم تكن النهضة الأدبية العربية لتشبه النهضة الغربية ، ولا لتشبه فترة ازدهار الحضارة الإسلامية .

وإذا ما كانت النهضة العربية قد تأخرت بقرن ، فبسبب الاتكافؤ في التطور الثقافي على المستوى العالمي .

وقد دفعتنا قراءتنا لجدلية النهضة المقارنة ، إلى التشديد على المخفيات الإنسانية ، في ما قبل - النهضة ، وإلى معنيات البديهيّات في ربطها بالغرب ، وإلى تبيان استمرارية ، تترجم الحاجيات الداخلية المكيفة لكل اقتباس .

ولعل هذا وذلك ، هو ما يفسر طرق تأويل الأجناس الأدبية والتيارات ، في كل مقاربة أدبية ، من وجهة علاقات القوى ، وعلاقة الأساليب بالمسيرات ، في غياب وعي ممكن بالأشياء والكلمات .

(٢) - الاستشراع العربي : وتبين لنا أهمية طرح إشكالية

الاستشراق ، بعد كل الذي قيل عنها ، وهي التي لم تكن في يوم ما موضوعاً لبرامج من برامج شعب الدراسات المقارنة ، ومن ثم ، فإن رسم تاريخ الاستشراق ، يتطلب قطع كثير من مراحل تطور الثقافة الغربية - قبل كل حديث عن الشرق - بحكم أن الاستشراق ليس مجرد شبه - مدرسة لتأويل الأحداث الثقافية الشرقية العربية ، بقصد اكتشافها ، ولكنه كذلك يكون ناشطاً شبه - علمي ، لما يقترح معاجلته من خلال ستة عناصر ، هي :

أ- المعرفة الدينية : لأن معرفة الشرق العربي ، هي عملية للتقليل من خطورة ما تخوفت منه المسيحية إلى حدود القرن ١٧ .

ب- المعرفة الأنسلوبيدية : التي تنزع إلى اختزال الشرق العربي إلى مجرد خزانة للأرشيف .

ج- المعرفة الأركسيولوجية : التي تؤكد ماضي الشرق العربي ، على حساب حضوره الآني .

ج- المعرفة الرومانسية : و تستجيب للذوق غرائبية وانبهارية روحية ، في تعارض مع الازدهار المادي بالغرب .

خ- المعرفة شبه - العلمية : و يطبعها الوصف الأنثropolجي / الجغرافي / السوسيولوجي ، إلى جانب الوصف الميقي السابق .

د- المعرفة الأنתרופولوجية : و تصادف الوعي بالشرق المستقل ، في سياق تاريخي أكثر انسجاماً . إنها معرفة تجمع في نفس الآن تأملات الباحثين الغربيين والجامعيين العرب ، ومن البدئي أن نبعد من مجموعنا ، كل

استشراق لا يتطرق إلى العالم العربي كموضوع .

٣ - الترجمة الأدبية : وهي مكونة آخر من مكونات المقارنة العربية ونقدمها ، من خلال ثلات مراحل تاريخية :

أ - المرحلة الأولى ومتند من ١٨٣٠ إلى ١٩٤٧ : ونواجه في هذه المرحلة ترجمات مجهمولة ، أو عناءين لا وجود لترجماتها ، إلا أنها تعامل مع تلك التي تحمل مؤشراً ، يرتبط بالعنوان أو الكاتب أو المترجم أو الطبعة .

وهكذا فقد تعاملنا ، مع ٤٠٠٤ ترجمة تخيلية أدبية ، لا تظهر فيها الأعمال الكبرى ، إلا أن أهمها هي تلك التي يسيطر فيها ألكسندر ديفيا على المرحلة بأكملها .

ب - المرحلة الثانية ومتند من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠ : ونقتصر في هذه المرحلة ، على نموذج الترجمات الأدبية المصرية ، من خلال بليوغرافيتين ظهرتا في القاهرة ، وتصادفان ظهور سلاسل (المسرح الشكسبيري) ، و (مسرح راسين) ، و (مسرح دوستيوفسكي) ، أو (الأدب العالمي) ، و (الروايات العالمية) ، و (المسرح العالمي) ... الخ .

ويسيطر على هذه المرحلة ، غلبة الترجمات الإنجليزية ، ويأتي على رأسها شكسبير وأغاثا كريستي ..

ج - المرحلة الثالثة : ونقتصرها على دليل ترجمات اليونسكو :

لسنة ١٩٧٧ ، وكان هدفنا من ذلك هو موضعية الترجمات الأدبية العربية ، في علاقتها بالإنتاج العالمي ، حيث تصل مساهمة العرب إلى ٩٦

ترجمة أدبية ، من أصل (٩٠٤ ، ٢١) ترجمة لأعمال عالمية مما يبين ضعف هذا النشاط رغم تزايده .

٤ - تاريخ الأدب والتيارات الأدبية :

وظهرت هذه التسمية لأول مرة ، لدى المستشرقين ومربيهم من ج
زيдан وحـ. ناصف .. حتى وإن كانت المادة كثيفة في كتب العبقـات
والترجمـات . ولإـبراز التجـديـد الطـارـيـء عـلـى الأـدـبـ الـحـدـيـثـ حـاـوـلـنـا إـبـرـازـ
عنـصـرـينـ دـالـيـنـ ، فـي هـذـا التـارـيـخـ أـلـا وـهـماـ : المـرـحـلـةـ الـأـدـبـيـةـ وـالـبـيـلـيوـغـرـافـيـاتـ
الـأـدـبـيـةـ ، كـعـلـامـتـيـنـ مـقـارـنـتـيـنـ .

أما فيما يخص التيارات الأدبية ، فكان من الديهي أن يكشف التطور الدولي للأدب العربي الحديث ، عن الأنواع والتقنيات والنظريات والمقاربات .

إذا كانت التيارات الأدبية - التي يعمل التخييل كمادة لها تقبس روح كل فترة ، بأنظمتها الكبرى وأحداثها ، فمن الطبيعي أن يعلم كل ذلك على مسيرتها في التيارات الأدبية العربية ، التي غلت عليها مقارنات ساذجة ، تعبيراً عن وعي ورغبة في توفير أدوات عاملة كانت بمثابة إعلان لولادة مراع القدماء والمحدثين ، والتوزع بين الأنجلوфонية والفرانكوفونية ، وبين الليبرالية والالتزام .

٥ - إشكالية التأثيرات :

وهنا نجد أنفسنا في صلب المعالجة الأساسية في الأدب العربي

الحدث ، بما تثيره من قضايا على مستوى الإبداع والنقد ، وكان لا بد من مقاربة الأسباب ، والمضامين ، والوسائل ، والواقع الحالي لها في التأثيرات .

وقد حصرنا عملنا هنا في مبادئ التأثير ، كما ظهرت في كتب الرحلات ، وولادة الصورلوجية ، وأثر العرب في النهضة الغربية والغربية الإسبان - عربية ، ومصادر الكوميديا الإلهية ، والبيكاريسك كما لاحقنا مساهمة الحداثة الأوروبية في الأدب العربي ، بكل ما يقتضيه ذلك من علاقة القوى ، التي توجد بين العالم العربي والعالم الغربي .

٦ - أنتولوجيا المقارنات الأدبية :

وكان لزاماً أن يقع اختيارنا على نصوص تمثيلية ، لنشاط المقارنة الأدبية العربية ، بكل ما تكشف منه منهجية الدرس ، وتفطفي حوالي ثلاثة عقود من هذا النشاط ، واعتمدنا على أفقية وتسلسل النصوص في ظهورها ، حتى يتم إدراك التطور أو التجاوز الحاصل في المقاربات .

وتأتي أنتولوجيا المقارنات الأدبية ، لتدعم كل كتابة مقارنة على اعتبار أنها الأصول التي يرجع إليها ، ويحكم شهاداتها على واقع هاته الدراسات ، وهي شهادة مع الدرس كما أنها ضدة في حالات نكوص النص ، عن الإمام التام بأطروحة الدرس .

وإذا كانت الأنثولوجيات عادة ما تكون غير تامة ، فإن ما قمنا بجمعه يكاد يستوفي كل ما ظهر في العالم العربي ، باستثناء حالات قليلة جداً . . .

٧ - الببليوغرافيا المقارنة العربية :

إذا كان محمد غنيمي هلال قد أبدى أمنية ظهور عمل ببليوغرافي لا غنى عنه في الأدب المقارن - فيما يخص الأدب العربي - فإن هذه الأمنية لم تتحقق إلا جزئياً ، بظهور بعض الأعمال المتعددة ، كما ظهرت أول محاولة جدية في المغرب منذ سنوات ، ونشرت بمجلة كلية آداب الرباط .

٤ - نقد المقارنة :

بعد هذه القراءة العمودية لواقع الدرس المقارن في العالم العربي ، يمكن الخروج بخلاصتين ، تؤشر على اتجاهين أساسين :

- أولهما أن أغلب القراءات الأفقية كانت استنساخية تبحث عن وساطة شرعية لمقاربتها ، دون التوفير على أفق أو روّية عضوية .

- ثانيةما ظهور قراءة للقراءات الأفقية ، والتي تشدد على ظاهرة أزمة الدرس المقارن العربي ، وتمثل هذه القراءة ، بأعمال :

١ - حسام الخطيب في (الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني) (المعرفة) ١٩٧٩ .

٢ - كمال أبو ديب (إشكالية المقارن) (فصول) ١٩٨٣ .

٣ - عز الدين المناصرة (نظرية مقارنة الأدب في الجامعات العربية) (أدب ونقد) ١٩٨٦ .

من خلال الخلاصتين ، يمكن تكوين فكرة عن الطابع الاختزالي للدرس المقارن في الجامعات العربية ، فتداول الدرس بين الرواد والمروجين ، والوسطاء ، والتبني غير المشروط لأطروحات المدرسة الفرنسية والتجاهل المطلق للمدرستين : الأمريكية والسلافية ، يقلص من مقاربـات الدرس ويجعله يدور في دوامة من بلاغة التكرار ، التي كرسـت لها المؤلفـات الجامعـية والأعداد الخاصة لمجلـات (المعرفـة / عالمـ الفـكر / فـصول) . . .

فالـكم يـغلـب علىـ الكـيف ، وـمعـالـجة المـوضـوعـات ، يـسيـطـر علىـ مـقارـبةـ المـناـهـج ، وـسيـادـةـ المـنظـورـ التـارـيـخـي ، يـطـغـىـ علىـ المـعاـلـجةـ النـقـدـيـةـ وـالـنـظـرـيـةـ .

فـبعدـ حـوـالـيـ الأـربعـةـ عـقـودـ ، مـنـ المـهـارـسـةـ المـقارـانـةـ ، مـاـ زـالـ الـدـرـسـ يـتـعـثـرـ فيـ الجـامـعـاتـ العـرـبـيـةـ ، وـيـعـتـبرـ دـخـيـلـاـ ، وـماـ تـزالـ مـبـادـرـةـ الـرـابـطـةـ العـرـبـيـةـ لـلـأـدـبـ المـقارـانـ ، تـبـحـثـ عـنـ المـقارـانـتـينـ ، مـاـ بـيـنـ عـنـابـةـ وـدـمـشـقـ ، دـاعـيـةـ إـيـاهـمـ فـيـ أـوـلـ بـيـانـ هـاـ لـمـقـاطـعـةـ مـؤـتمرـ بـارـيسـ لـلـجـمـعـيـةـ العـالـمـيـةـ لـلـأـدـبـ المـقارـانـ . . .

فـهـلـ هيـ بـدـايـةـ أـزـمـةـ الـدـرـسـ المـقارـانـ العـرـبـيـ ؟ أـمـ أـنـهاـ بـدـايـةـ الـخـرـوجـ مـنـ عـنـ الزـجاـجـةـ ؟

دـ. سـعـيدـ عـلوـشـ - الـربـاطـ - ١٩٨٦-

المشاقفة وَفِعْلَيَّةُ التَّرْجِمَةِ فِي الْأَدْبُرِ المَقَارِنِ

• د. أمين الزاوي

إن مفهوم المشاقفة Acculturation لم يظهر إلا متأخراً أي منذ قرن تقريباً ، وقد ظهر أول الأمر حوالي سنة ١٨٨٠ في بحوث الأنتروبولوجيين الأمريكيين . ونقرأ في (قاموس العلوم الأثنية) dictionnaire de L'Ethnologie) « إن المشاقفة كلمة أو اصطلاح دخلت حيز الاستعمال مع نهاية القرن التاسع عشر ، من قبل الأنتروبولوجيين الأنجلو سكسونيين ، وذلك للإشارة إلى الظواهر التي نتجت عن المصادرات المباشرة والطويلة بين ثقافتين مختلفتين ، والمتمثلة في التغيرات والتبدلات التي تطرأ على إحداها أو كليهما في المرحلة الراهنة ، إذن فالمشاقفة هي ظاهرة متميزة نتجت عن سيرورة الاتساع والانتشار »^(١) .

التي عرفتها حقول الثقافة والمعرفة وأجناسها .

ولكن مع كل هذا ، فقد ظل مفهوم (المشاقفة) لصيقاً بقضية (التحضير) في مرحلة تحول الرأسمالية إلى امبرالية ، وبداية تحذير واتساع الاستعمار بأشكاله المختلفة :

استعمار (حامى) الحماية - الوصاية = Proectorat

كما هي حال الاستعمار الفرنسي بالنسبة لتونس والمغرب ، أو استعمار استيطاني *Depeuplement* كما هي حال الاستعمار الفرنسي للجزائر والكيان الصهيوني في فلسطين والكيان العنصري في جنوب أفريقيا . . .

إذن لقد تطوّر مفهوم (المثقفة) وسجل حضوره في البحث الاجتماعي - والأنثروبولوجي ، مع بداية توسيع (ثقافة) (الرجل القوي) (الرجل الجديد) (الرجل الأبيض) ، (الرجل المتقدم) ، (الرجل المتحضر) و (الرجل العملي) توسيعاً ملحوظاً داخل رقعة (ثقافة) (الرجل الضعيف) ، (الرجل الأسود) ، (الرجل المتخلّف) ، (الرجل الساذج) ، (الرجل الفولكلوري) . وداخل علاقة التوسيع / الهيمنة نتجت أطروحة : تحضير المتخلّفين ، وتعمير الأرض الخالية ، وتخليص الإنسان من آكري اللحوم البشرية ، ومن ثقافتهم وعاداتهم وأساليب عيشهم ، ومن أجل ذلك وله تشكّلت الإرساليات المختلفة التي سبقت الاستعمار والتي واكبته والتي بقيت بعد ما رحل في شكله الكلاسيكي ، هذه الإرساليات التي كونت مدارس وتيارات دينية ومعرفية (الاستشراق) في جانب كبير منه^(٣) . وأرست نظريات استعمارية في السياسة والأدب وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الأجناس البشري .

أمام هذا تأخذ (المثقفة) معنيين أضيف إليهما معنى ثالث في الفترة المتأخرة ، وهو الذي يهمنا نحن .

أما المفهوم الأول فأعطاه لها : علماء الاجتماع وعلماء النفس ويرمون بها - أي المثقفة - إلى السيرورة الحضارية والنفسية التي يتکيف عن طريقها

وداخلها الفرد من أجل التموضع داخل واقع ثقافي وحضاري جديد ، حتى يصبح خاضعاً له .

أما المفهوم الثاني فهو ذلك المفهوم الذي أعطاه الأنتر وبولوجيون ، والذي يرى أن المثقفة هي مجموعة من التحولات التي تخضع لها مجموعة اجتماعية معينة في مواجهة (علاقة) مع مجموعة اجتماعية أخرى .

وقد تطورت أغلب الدراسات حول (المثقفة) في هذا المفهوم الأنتر وبولجي (الثاني) ، بالتركيز على ما لوحظ - خاصة - من تطور لدى الشعوب البدائية والتقليدية تحت تأثير البلدان المعاصرة والمصنعة .

أما المفهوم الثالث ، وهو الذي وضع في هامش صغير ، فهو ظاهرة الاستعمار وحركات التحرر باعتبارهما مشكلتين حضاريتين وثقافيتين بلباس وجسمة عسكرية ولسان خطابي سياسي ، تدخلان بل وتشكلان مجالاً أساسياً وحيوياً في دراسة (المثقفة)^(٣) .

نستخلص مما سبق ، إن أشكال تحقق المثقفة تكون إما :

أ - الحضور الطوعي الحضاري : إن الحضارة هي إرث إنساني ، وإن المنجزات التراثية هي ملك الجميع - نسوق هنا : حالة الحضارة الفرعونية ، حالة الحضارة اليونانية حالة الحضارة الإسلامية ، حالة الحضارة الأوروبية غير المستعمرة (بكسر الميم) . إذن هنا يدوي حضور (الآخر) حضوراً جديداً وتاريخياً ، فهو حضور طوعي وضروري . وتأخذ (المثقفة) هنا حيزها الطبيعي وأشكالها التاريخية المنسجمة مع واقع المساحة السوسية - سياسية واقتصادية -

معرفية التي تحدث فوقها ولها ومن أجلها . وهنا يبدو جلياً تبادل خبرات الشعوب في كل سلوكياتها ومتوجهاتها الفنية والعلمية إلخ .

ب - الحضور القمعي - الاستعماري : هي مثاقفة عن طريق (العنف) ، أي عن طريق إلغاء الآخر إلغاء جزئياً أو كلياً ، وفرط ذوق القوى ، من أجل إنهاء علاقات اجتماعية معينة .

ويتم هذا الحضور (المثقافي ACCULTUratif) مكتفناً بأكذوبة (دعوة التحضير) و (التثقيف) و (الدراسة الأنثوغرافية) و (توسيع السوق) و (البحث عن يد عاملة) إلخ .

ويمكن وصف المثاقفة في حالة الحضور القمعي ، بأنها لا تسمح بالتبادل المتكافئ ولا حتى بالتبادل الطبيعي ، ولا حتى بنمو أعضاء الجسد بشكل طبيعي ، ولا بخروج الكلام ، أي أن المثاقفة هنا هي مظهر من مظاهر اللاتساوي ، إذ يbedo (المثاقف Acculturant) في وضعية مهيمنة ، أي أنه متتوضع داخل الأجهزة الأيديولوجية القمعية للدولة المهيمنة ، فهو (المرسل Emetteur) والمبشر والنبي أما (المثقف Acculture) فإنه يbedo في حالة محاصرة ، في حالة استقبال Recepteur مفروضة وتعسفية .

وداخل الوضعياتين السابقتين للمثاقفة ، تكون جملة من الأسئلة العلائقية كيف يمثل المرء ثقافة أخرى ؟ ما هي الثقافة الأخرى ؟ هل مفهوم الثقافة أو عرق أو دين أو حضارة متميزة مفهوم مفيد ، أم أنه ينتهي دائمًا إلى أن ينشبك أما في تهيئة الذات (حين يناقش المرء ثقافته الخاصة) وفي العدائية والعدوان (حين يناقش المرء الآخر) ؟ فداخل (المثاقفة) تتحدد

الأسئلة الجوهرية والمزعجة (لأننا) الثقافية والحضارية - اللغوية والأدبية - وتحدد مقابلها الأسئلة الأكثر جوهرية وإزعاجاً (لآخر) الثقافي والحضاري - اللغوي والأدبي -

في إطار هذه الأسئلة العلائقية ، ظهرت الضرورة العلمية والأيديولوجية والسياسية للترجمة . قبل أن نBlur الحديث عن الترجمة بوصفها وجهاً من أوجه (المثقافة) ، أريد أن أشير إلى أن (المثقافة) كمصطلح ومفهوم محدد لم يتطرق إليه بحثنا المعرفي والأنتر وبولوجي في العالم العربي ، وإن كانت هناك مجموعة من الباحثين (المغاربيين Maghrebins) قد بدأت تولي هذه المشكلية أهمية من الدرس الفلسفى والحضارى والأدبى واللغوى ، إلا أن كل ذلك لا يعدو أن يكون بداية خجولة ومتدردة ، بل أعتقد أن مصطلح (المثقافة) نفسه لا يزال غير معترف به من قبل المشرعىن اللغويين ، والذى يطغى على دراساتنا ذات الرائحة الثقافية واللحام السياسى هو مفهوم : الغزو الثقافى ، وأرى أن هناك فرقاً جوهرياً بين الظاهرتين ، ليس هنا مجال الخوض فى ذلك .

لقد حقت الترجمة ضرورتها الفكرية والثقافية منذ القدم بوصفها طريقاً آخر (لمثقافة) . إننا نتحدث على هذه الكرة المائة والتربية حوالي ٥٠٠٠ (خمسة آلاف) لغة في عصرنا الحاضر فكيف يمكن استغلال ثروات الشعوب وقراءة خبراتهم الحضارية إذا لم تكن هناك ترجمة ، وقد شعر المتنبي بذلك حين قال :

تجمع فيه كل لسن وأمة
فما يفهم الحداث إلا الترجم

كما أن العرب وقفوا طويلاً عند ترجمات بعض الآثار الإنسانية التي تعد مفصلاً تاريخياً في المعرفة البشرية ، فترجموا أول ما ترجموا وبعناية كتاب (الشعر) وكتاب (الخطابة) لأرسطو ، كما تكونت لديهم مجموعة من المترجمين على اختلاف نزوعاتها ، أثرت العلاقة الثقافية ما بين العرب وغيرهم من الشعوب ، ورفدت الثقافة العربية والإسلامية بروافد جديدة كان بإمكانها أن تؤسس المشروع الحضاري الكبير لو لا تفسخ السلطة السياسية وانهيار المشروع الثقافي ، ولذ عودة إلى كتاب الفهرست لابن النديم وكتاب الحيوان للجاحظ^(٥) تحلى بشكل تقريري أسلبه العلماء الذين تحملوا عبء الترجمة وفتحوا أول باب (للمشاقف) في تاريخ المعرفة العربية : ومنذ البداية وضع الجاحظ تصوراً منهجياً ولغوياً لشأن المترجم حتى يحقق فعاليته الثقافية ، وقد كان الجاحظ حاداً في الحكم على المترجمين وعدم التسامح معهم لأنهم يتحملون مسؤولية معرفية كبيرة نيابة عن المثقفين العرب والمسلمين جميعاً الذين كانوا بقصد إنشاء مشروع ثقافي واسع

يقول الجاحظ :

« لا بد للترجمان من أن يكون بيته في الترجمة نفسها في وزن علمه في المعرفة نفسها وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقول والمنقول إليها ، حتى يكون فيها سوء وغاية »^(٦)

إن الترجمة تمثل استكمالاً لمعارفنا وتعزيزاً وتاكيداً لمقوماتنا الأدبية ، التي توسع من محيطها بضم معارف الغير من خارج الحدود القومية ، بأن آية قراءة أحادية تعزل الأدب في نطاق ضيق محدود^(٧) .

من الناحية الفلسفية ، وكل شيء قائم داخل عملية ترجمة ، فنحن حين نكتب نترجم الأفكار إلى حروف ، وحين نرى ترجم الصور المادية (الشجرة - الباب) إلى حروف أو رسوم وحين تزيد ترجمة مشاعرنا الحزينة أو البهيجـة فإنـا نطلق أصواتاً أو إشارات أو حركات جسمـية معـينة . إذن فـكـل فعل قائم داخل منظومة اللغة أو اللغو ، منها كانت هذه اللغة كتابـية ، إشارـية ، تصوـيـتـية ، هو في جـوـهـرـه ترـجمـة تـدـعـي لـنـفـسـها وـهـمـا أـبـنـاـهـاـ الأـصـلـ أوـ الـحـقـيقـةـ

من الناحية الأيديولوجـية ، فالـترجمـة (هنا بـمعـناـهـاـ الواـضـحـ أيـ نـقـلـ فـعلـ أوـ مـنـتـوجـ ثـقـافـيـ - عـلـمـيـ منـ مـتنـ لـغـويـ معـينـ إـلـىـ مـتنـ لـغـويـ آخـرـ) هيـ مـارـسـةـ أـيـديـولـوـجـيـةـ ، تـتحـكـمـ فـيـهاـ مـحـفـزـاتـ سـيـاسـيـةـ وـطـبـقـيـةـ ، مـباـشـرـةـ أوـ خـفـيـةـ ، وـحينـ تكونـ هـذـهـ مـحـفـزـاتـ خـفـيـةـ يـعـوـضـهـاـ بـشـكـلـ يـبـدوـ (بـرـيدـاـ) (الذـوقـ) ولـوـ دقـقـناـ النـظـرـ جـيـداـ لـوـجـدـنـاـ أـنـ هـذـاـ الذـوقـ نـفـسـهـ هوـ صـوـرـةـ لـتـرـاكـمـاتـ وـاستـعـدـادـاتـ اـجـتمـاعـيـةـ وـسـيـاسـيـةـ وـنـفـسـيـةـ ، تـهيـمـ عـلـىـ حـالـةـ الـاخـتـيـارـ . اـخـتـيـارـ النـصـ المـرـجمـ - بـشـكـلـ مـعـقـدـ لـلـغـاـيـةـ مـنـ هـنـاـ نـقـولـ : إـنـ كـلـ تـرـجمـةـ نـصـ ، تـقـفـ وـرـاءـهـاـ نـزـوـعـاتـ اـجـتمـاعـيـةـ وـسـيـاسـيـةـ وـفـكـرـيـةـ وـجـالـيـةـ ، هـيـ التـيـ تـفـرـضـ هـذـهـ الـقـرـرـةـ ، ضـرـورـةـ قـفـزـ نـصـ مـنـ مـجـالـ لـغـويـ / حـضـارـيـ مـعـينـ إـلـىـ مـجـالـ لـغـويـ / حـضـارـيـ آخـرـ .

من النـاحـيـةـ الأـدـبـيـةـ وـالـمـقـرـوـئـيـةـ : إـنـ التـرـجمـةـ مـنـ لـغـةـ إـلـىـ آخـرـ ، هـيـ عـلـمـيـةـ مـعـقـدةـ ، رـغـمـ الـبـساطـةـ التـقـنـوـيـةـ التـيـ تـظـهـرـهـاـ ، وـالـتـيـ تـحـاـوـلـ أـنـ تـغـنـصـبـ التـفـكـيرـ مـنـاـ ، فـيـ مـحاـوـلـةـ تـحـلـيلـ وـتـفـسـيرـ هـذـهـ الـعـمـلـيـةـ (المـاقـفـيـةـ) ، إـنـ تـوـصـيلـ الـمـعـلـومـاتـ (تقـنيـةـ - جـالـيـةـ - صـوـيـةـ - لـغـويـةـ - تـرـكـيـبـيـةـ - بـنـيـوـيـةـ) إـلـىـ ذـهـنـ الـقـارـيـءـ الـمـسـتـقـبـلـ (أـيـ الـمـرـجـمـ إـلـيـهـ) ، تـنـمـ كـالـتـالـيـ

المرحلة الأولى (في النص الأصلي وما قبله)

ترجمة الأشياء والسلوكيات والأحساس والأصوات والغموض من حالة معينة / حالة الوجود المادي إلى — لغة تصورية في ذهن الكاتب / المبدع = (ل + ت ١) .

ترجمة (ل . ت ١) من حالة ذهانية ، إلى حالة نصية لغوية (ل ٢ -) أي إلى بنية نص أدبي معين قائم داخل منظومة حضارية معقدة ، وبنية فكرية معينة .

القراءة جسر خطير ومزيف وهو الآخر مؤدلج ، لأن القراءة هي نفسها كالكتابة قائمة داخل منظومة حضارية وسلوكيات استقبالية موروثة وبنية فكر سائدة وبنيات أفكار مضارعة .

تقوم القراءة من خلال وضعيتها المعقدة من حيث كونها محاولة إعادة (تذهين) الصورة الغرافيكية (Graphique) أي تحويل بنية النص من حالة رسم لغوي إلى حالة لغوية - تصورية (ل ت ٢) .

وبالتأكيد فإن زيف القراءة واختلاف الجزر الفكرية والقارارات الحضارية

بين المبدع (صاحب النص الأصلي) والقارئ ، الذي سيصبح مترجماً ،
هذا الاختلاف لا يسمح مطلقاً بتساوي (لت ١ + لت ٢) .

لماذا لا تساوي (لت ١) (لت ٢) ؟ لأن الصور الذهنية التي
يحملها المستقبل (Recepteur) عن الأشياء لا تشبه ولا تطابق الصور الذهنية التي
يحملها المرسل (Emetteur) عن الأشياء نفسها ، فقد تكون صورة الحصان عند
الفرنسي تعني فيما تعني (سباق الخيول) وعند الإنجليزي تعني فيما تعني
(موكب الملكة أو الامبراطورة) وعند العربي تعني فيما تعني ، الفروسية والنبل
والصيد ، إذن هذه المخلفات أو التسوّمات التي يحملها كل موقع لغوي -
حضارى من شأنها أن تؤثر على الترجمة .

بعد القراءة التي تحقق (لت ٢) (لغة تصورية ثانية) يبدأ المستقبل
بنقل هذه اللغة بكل نتوءاتها وسياقها الذاكرياتي إلى لغة نصية (إنشاء نص)
(لت ٢) ، وهذه اللغة التي يتم من خلالها وفيها بناء النص المستقبل هي
الأخرى لها نظامها وسياقها المعقد الذي يختلف عن النظام والسياق اللغوي
والصوتي والشكلي والحضاري للغة (١) (اللغة المرسلة Languemetrice
وفي هذه المرحلة يتم إنشاء وتشييد نص جديد نسميه (النص المترجم) وعبر
هذه الحركة يتم التفاعل الأدبي والحضاري واللغوي والدلالي ما بين الأدب
الأصلي / المرسل Litterature emetrice والأدب المستقبل / المترجم إليه Litterature
وعبر هذا يتم فعل التكسير اللغوي أو الخطأ الشائع و (الغريب)
و (المغرب) و (الدخيل) كما يحلو للنحوين الوصفيين نعته .

وفي هذه الوضعية الأدبية / الثقافية / اللغوية يحاول المترجم استشعار

العلاقة المهمة ما بين اللغة والعالم ، واللغات والعالم وتصبح العملية عبارة عن
برهنة ضرورية على الكيفية الديالكتيكية للغة في الالتحام وانقسام العناصر في
الوقت نفسه^(٨) .

إذن في أول المحطة يعمل النص المترجم على خلق (استفزازات)
لغوية ، داخل بنية النص في اللغة المنقول إليها بموروثها الثنائي ، التحوي ،
الصرف ، الشكلي وقد تنبه إلى هذه القضية علماء اللغة والأدب والمجتمع
الذين اشتغلوا داخل حقل المعرفة العربية :

يقول الجاحظ :

« ومتى وجدناه (أي المترجم - الترجمان على حد التعبير الاصطلاحي
الجاحظي) أيضاً قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ، لأن كل
واحدة من اللغتين تحذب الأخرى^(٩) وتأخذ منها وتعترض عليها ، وكيف يكون
تمكّن اللسان منها مجتمعين فيه كتمكّنه إذا انفرد بالواحد) .

ويواصل الجاحظ مقارنته للترجمة فيؤكّد أنه يستحيل نقل نص أدبي من
لغة ما ، إلى بنية نص في لغة ثانية ، وذلك لاختلاف ما - اسميه - بذاكرة
اللغتين ، تلك الذاكرة التي تحوي بشكل مخادع وغير مرئي موروثات
أيديولوجية وشعرية وبنائية غير واضحة ، وأرى أنها - أي هذه الذاكرة - لها
فاعليتها الأيديولوجية في الترجمة ، أكثر ما للقواعد النحوية والصرفية في
ظاهرها التقني وحتى الفلسفية (المنطق اللغوي) لأن القواعد التقنية اللغوية
من الممكن الوصول إلى تفقيهها ، ولكن يستحيل استحالة مطلقة معرفة ذاكرة
لغة لا علاقة للأدب (المترجم) بها ، إلا علاقة (التعلم) أي علاقة ثقافية

واللغة ليست مولوداً ثقافياً ، بل هي تقاطع وتراكم الفعل الإنساني في منطقة جغرافية وتاريخية وحضارية معينة بشكل معقد :

يقول الجاحظ :

« الترجمان لا يؤدي أبداً ما قاله الحكيم » .

(الكلام هنا على ترجمة كتاب الشعر لأرسسطو) على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها ، ويقوم بما يلزم الوكيل ويجري على المجرى ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها ، إلا أن يكون في العلم لمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه فمتي كان « ابن بطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهر وابن وهيلي وابن المفعع مثل أرسطاطاليس ؟ » .

وحيد الترجمة ، فإن الهرزة اللغوية ، تستحق أولاً أن يفرد لها برنامج خاص ، ويضطلع به علماء اللغة والأدب المقارنين في الجامعات العربية ، ومن شأن هذا البرنامج أن يقدم - إذا تحققت فيه الروح العلمية - نتائج مهمة : على صعيد حل المعضلة اللغوية كطريق للمثاقفة . ومن شأن هذا البرنامج كذلك أن يقيم من خلال (المقارنة) درساً لغويًا عربياً معاصرأ ، يستخلص كل الخصائص المعاصرة للغة العربية ، وللنصل الأدبي العربي ، لأن حقل الأدب العربي المقارن لا يمكنه أن يحقق مشروعًا علمياً ما دام لم يحضر - ولو نسبياً - تبدلات النص الأدبي ، وكذا تبدلات الأجناس الأدبية موتها ، وولادتها .

ولقد أكد ابن خلدون على هذه العلاقة التبادلية اللغوية *Interlinguistique* ودعا إلى مواجهتها بالسؤال العلمي من داخل بنية النص المولدة ، في ضوء المثقفة بالترجمة .

يقول ابن خلدون :

« ليست الأمم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف ، فقد يكون لأمة من الأمم ما ليس لأمة أخرى » والحرف التي نطقت بها العرب هي ثانية وعشرون حرفًا كما عرفت ، نجد للعبرانيين حروفًا ليست في لغتنا ، وفي لغتنا أيضاً حروف ليست في لغتهم ، وكذلك الإفرنج والترك والبربر وغير هؤلاء من العجم . ثم أن أهل الكتاب من العرب اصطلحوا في الدلالة على حروفهم المسموعة بأوضاع حروف مكتوبة متميزة بأشخاصها ، كوضع ألف باء وجيم وراء وطاء إلى آخر الثمانية والعشرين ، وإذا عرض لهم الحرف الذي ليس من حرف لغتهم بقي مهملاً عن الدلالة الكتابية مغفلًا عن البيان ، وربما يرسمه بعض الكتاب بشكل الحرف الذي يكتنفه من لغتنا قبله أو بعده ، وليس ذلك بكاف في الدلالة بل هو تغيير للحرف من أصله ، ولما كان كتابنا مشتملاً على أخبار البربر وبعض العجم ، وكانت تعرض لنا في أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابنا ولا اصطلاح أوضاعنا ، اضطررت إلى بيانه ، ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلنا ، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه . . . »⁽¹¹⁾ .

إن ابن خلدون يكشف لنا هنا ، حوار النصوص من خلال النطق ، هذا الحوار الذي يعود فيؤثر على بنية نص لغوية كلها غاب صوت ما أو حرف ما في لغة نص ما .

إن حوار النصوص يكشف عجز اللغة ، لغة أحد النصين ، ويدعو إلى اتساعها ، من حيث رسماها وبنيتها ، وتركيباتها ، فالعرب عندما حاوروا اليونان من داخل لغتهم (اللغة العربية) عبر الترجمة ثم عبر الإبداع الفلسفية (خاصة لغة المتصوفة) تجلّى ظل التركيب الفكري المنطقي البديلي للغة ، ويتجلى ذلك في استعمال كلمات مركبة بطريقة لم تعهدها العربية - فيها نعرف - (وقد أكد ذلك الدكتور شكري عياد) أسوق بعض الأمثلة على ذلك .

- الاعتدال - الامستوى - الانجاح -

كما بحثوا عن توليد كلمات جديدة ، وجدت عند اليونان للتعبير عن أجناس أدبية ، لم يعرفها ولم يمارسها العرب إنتاجاً .

ما وجد عند أرسطو باسم (تراجيديا) — أصبح عند بشر بن متى (مدحأ / هجاء) ، وعند ابن سينا (كموذياً / قوميديا) وعند الباقي العربي حازم القرطاجي (جداً / هزلأ)^(١) .

في حوار النص الحضاري تتموضع الكلمة في بنية جديدة ، وربما في ظل هذا الحوار كذلك تتسع ذاكرة اللغة وتفرض اللغة دعوتها على (المحاور / المترجم) المتضمنة ضرورة البحث وعدم التسليم بالמסורת تسلیماً مطلقاً ، وظل هذا الحوار النصي ، ما بين النص العربي والنص الآخر ، اكتشفت (الأن) اللغوية ، عجزها ، وبدأت البحث في مسألة غياب نظام للكتابة الصوتية ، وهذا الغياب الأساسي يطرح أماناً ويوضح عجزاً عن التعبير ضمن الهجائية العربية في شكلها الحالي ، عن بعض أصوات الذين الأجنبية التي لا نظير لها في العربية ، وقد فسر ابن خلدون العقبة التي واجهها في إنشاء نص

بخطاب عربي عن (الآخر) في شموليته الحضارية والثقافية . إن الهمزة اللغوية التي تحدث من جراء الترجمة ، كامنة بالأساس كما يقول (وسوسير) في كون « إن الكلمات في اللغات المختلفة ، لا توافر بالطبع على نفس المساحة المفهومية »^(١٤) ، وإن اللغة ليست كيس الفاظ ، أو أنها ثبتاً Repertoire بالكلمات^(١٤) تكشف على الكلمة التي تريدها مباشرة ، كما تكشف عن رقم تلفون صديق في دليل الهاتف ، إن هذا المفهوم ساذج وغير تاريخي .

إن (النص) الممثل (المترجم) تجسيد لفكر ، لطريقة في معاينة العالم ، ولتعامل مع اللغة كبنية فكرية ثقافية تتحدد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المبدع (وفاعلية الموروث الجمعي) وفي تصوري أن مهمة المترجم ، هي ، أو ينبغي أن تكون ، تمثيل حصيلة هذه (الفاعليات) في اللغة - التي يُنقل إليها أي الطموح إلى إنشاء بنية تحمد حصيلة تفاعل عقلي معينة بعينية الفكر المنشيء والنـص الأصلي^(١٥) .

إن الترجمة كوجه للماتفاقه ، لا تحقق نقل الفكر من العالم المرسل إلى العالم المستقبل فحسب بل إنها تشكل مغامرة جريئة على اللغة المستقبلة وعلى بناتها العميقـة والسطحـية وعلى مكوناتها الصوتـية والمورفـولوجـية والنـظمـية ، فهي جرأة تهدف في النهاية إلى إنجاز جوهري في توسيع اللغة ، وتوسيع اللغة ليس شرطاً يخيف بل إنه شـرـطـ أسـاسـيـ لـتـطـورـ اللـغـةـ فيـ مـراـحلـ الصـدـامـ الحـضـارـيـ ، شـرـطـ حـقـقـتـهـ العـرـبـيـةـ فيـ عـصـرـ اـصـطـدـامـهـاـ الـأـوـلـ :ـ بـالـحـضـارـةـ الـعـالـمـيـةـ الـيـونـانـيـةـ وـالـفـارـسـيـةـ وـالـهـنـدـيـةـ ،ـ فـقـدـ كـانـ المـتـرـجـمـ الـعـرـبـيـ فيـ تـعـاملـهـ معـ اللـغـةـ أـكـثـرـ جـرأـةـ عـلـىـ بـنـيـتـهـاـ وـنـظـامـهـاـ ،ـ وـقـدـ يـبـدوـ صـعـباـ عـلـىـ التـصـدـيقـ الـآنـ أـنـ مـصـطـلحـاتـ وـمـفـاهـيمـ بـسـيـطـةـ شـائـعـةـ ،ـ حـتـىـ ضـمـنـ عـلـمـ أـسـاسـيـ كـعـلـمـ اللـغـةـ ،ـ كـانـتـ حـينـ

ظهرت ، أي حين جرؤ المترجم العربي على اقتحام بنية اللغة وصياغتها تمثل اختراقاً للقوانين اللغوية الصارمة ، وجراة على الابتكار والتطوير . إن مصطلحات الدراسات الأدبية والبلاغية مثل (النقل) و(الاستعارة) و(المجاز) ، مرت بمراحل طويلة من التطور قبل أن تستقر ، وحتى في القرن الرابع الهجري كان ابن سينا يغامر باستخدام مصطلحات مثل التبديل والتغيير والانتقال الاستعاري ومثل يضرب ففيما كانت المصطلحات السابقة قد ترسخت نسبياً في التراث الناطقي اللغوي^(١٦) .

إن اللغة المرسلة *Emetrice* ، اللغة الأصلية ، تبعاً لما سبق توضيحه ، تمارس من خلال لحظة المثاقفة هيمنة على ديناجة النص الجديد ، في اللغة المستقبلة *Receptrice* ، فييدو الأثر جلياً في بنية النص المشيد ، ولكن الأثر لا يبقى في هذه الحدود بل إن هذا النص يمارس في مرحلة تالية تأثيراً على النص المشيد داخل اللغة نفسها ، أي أن تحاك النص المترجم بالنص الأصلي في بنية لغوية واحدة يخلق حواراً جديداً ، حوار بين النص المشيد ترجمة داخل لغة معينة وبين نص منشىء مباشرة بهذه اللغة ومن هنا يبدأ اتساع التأثير .

إن حواريات النص المترجم والنص الأصلي تتم من خلال القراءة ، هذه القراءة التي هي نفسها ستتأثر من خلال استهلاك نص مشيد من خلال الترجمة ، نحن نعرف أنه كلما زادت العلاقة الحدسية الاستقبالية بين القارئ والمقرؤه متانة ، ارتفعت مردودية القراءة في محتواها : الشعوري الجمالي ، الفكري ، الحفظي البصري (شكل النص) ، وكلما شجّبت هذه العلاقة الحدسية الاستقبالية تقلصت هذه المردودية ، والترجمة / أي النص القادم من

بنية لغوية وفكرة معايرة ، يعاني كثيراً من فقر في العلاقة الحدسية بل إن النص القادر (المترجم) كثيراً ما يطمح إلى خلق علاقة حدسية استقبالية جديدة ضمن علاقة النص بشمولية الواقع والكتابه القراءة في موروثاتها التقليدية . إن النص المترجم بكل ما يحمله من جرأة وتكسير يحاول قدر الإمكان تغيير وتكسير تراكيمات أساليب القراءة ، تلك الأساليب التي تلغيه وتعتبره زنديقاً وخارجياً على القانون .

إن مهمة الترجمة ليست تشييد نص بروية جديدة (الجديد هنا لا يساوي الصحيح دائماً) فحسب ، إنما بناء ذهن قارئ ، قادر على استقبال هذا النص ، وإن تشكل القراءة والقراءة لنص جديداً لا يتم بسرعة ، إنما الاستعدادات القرائية (القراءة هنا لا تعني المطالعة فقط) تتشكل ببطء مع تصاعد الحواريات بين النصوص داخل البنية اللغوية الواحدة ، أو بين البنية اللغوية المتعددة .

والشكل المنهجي الذي يعن لي أمام الأطروحة أعلاه ، أنه على علم الأدب المقارن أن يعطي (القراءة) أو (المقروئية) حقها في حقوله ، لأن القراءة قادرة على أن تضيء لنا جوانب هامة في النقد ، وأن علم الأدب المقارن لم يحقق مبتغاه في هذه المسألة (أي استغلال المقروئية) إلا إذا تعاون مع الباحثين في سوسيولوجيا الأدب الميدانية ، لأن هذه الأخيرة - إذا ما توفر لها باحثون متخصصون - قادرة على أن تقدم نتائج مهمة تفيد الباحث في مجال الأدب المقارن كما تفيد هي من نتائج بحوث الأدب المقارن ، في تحديد أشكال وصيغ الحوارات الحضارية وفي وصف أشكال الأذواق الجمالية وما تخفيفه هذه الأذواق من خلفيات سوسيو- سياسية وأيديو- سيكولوجية .

يقول كمال أبو ديب في مقدمة ترجمته لكتاب أدوار د سعيد الموسوم بـ (الاستشراق) : « إن التمثيل إخلاص للنص الممثل قبل أن يكون إخلاصاً للغة الممثلة »^(١٧) . منطلقاً من رؤية كمال أبو ديب القائمة على التجربة ، وهي تجربة فريدة ومبدعة تستحق الوقوف طويلاً ، نقول : إن الترجمة هي التي تُثْوِر النص المحلي ، أي بنية النص المحلي ، وتلغي من عليه طابعه الأنجلو-القديسي النهائي .

إن النص المترجم القائم على وعي لغوي وحضارى وجماى وجراة ، هو الذي يمكن أن يحرر - بدرجة معينة - النشرية العربية من ثقل وأسمال البلاغة الكلاسيكية ، وفتح المجال أمام تطور الإنشاء الشري ، وأبرز صفحات جديدة من هذا النثر المعبّر عن مسابقة الحوار مع الواقع ، والكافش لإمكانيات تطور بنية النص العربي . ولعل الإنشاء الروائي هو نموذج بارز يؤكّد تلك الإمكانيّة التي حقّقها النص العربي .

ولكن الملاحظ هو أن الدراسات المقارنية والدراسات اللسانية ، لم تلتفت بعد إلى بنية النص الجديد ، الذي تولّد من خلال المثقفة وحوار النصوص . إننا عندما نقول حوار النصوص لا نعني أنه حوار قائم في الفراغ ، إذ أن الجدل - كما يقول لوسيان غولدمان - لا يستطيع أن يكتب تاريخ الأفكار خارج تاريخ المجتمع^(١٨) . إذن يجب أن يرى هذا الحوار ضمن جهازه التاريخي الكامل والمتكامل . فالضعف الكائن الآن هو غياب معاينة التراكبات النصية الجديدة واستخلاص ظواهرها الألسنية والتركيبية والفاعلية القرائية وكذا خصائص الصورة البصرية للنص^(١٩) .

إن مقاربة النص المعاصر ، في اللغة العربية ، يصفونا أول ما يصفونا به ، هو : علامات التنقيط مثلاً ، التي كانت غائبة في النص الكلاسيكي ، وأن ظهورها ليس شكلياً ، إنما هو نابع من إعادة تركيب أساليب وطرق القراءة والاستيعاب . إن نصاً منقطاً أي يشتمل على علامات التنقيط *Punctuation* يدعوك إلى استحمام جديد ، وبهارس تحكم في توزيع الزمن المفروء ، وتوزيع الصوت وتوزيع الفراغ البياضي على رقعة الكتابة . إذن يبدو النص المعاصر في اللغة العربية حتى في شكله الخارجي نصاً مثقفاً *Acculture* والمثقفة هنا ليست مقياساً للتفوق أو الدونية .

إن هذه الصورة البصرية والتركيبة للنص الجديد هي من نتائج الحواريات بين النصوص .

الآن على علماء اللغة المقارنة وعلماء الأدب المقارن وعلماء سوسيولوجيا الأدب وغيرها من الحقول أن تشرك جهودها من أجل إقامة درس وصفي وتقيمي لما خلفه النص الجديد (المثقف) في اللغة العربية ، من أنساق لسانية وأصطلاحات وتراتيب لم يعرفها من قبل ، هذه الأنساق تحتاج إلى برنامج لغوي يضمن شرعيتها ويعرف بفعاليتها في نقل وضعيات ثقافية ولغوية وأدبية وموضعتها داخل المعرفة العربية ، حتى يندرج كل عمل ترجمي مثقافي في سياق التاريخية الثقافية والعلمية الراهنة التي تحاول أن تؤسس تاريخية مشروع الثقافي والجمالي والتنظيري .

إن مهمة الأدب المقارن ليست فقط دراسة احتكاك الفضاءات الأدبية ، أو تلاقي أو تفاصيل الدسائس الروائية أو الحوادث أو صور الشخصيات

وتقاطعها الجسمانية ، وغير ذلك مما يدخل في الدراسة المقارنية الخارجية ، إنما على علم الأدب المقارن أن يدخل في دراسة بنية النص ، وكيف تخضع هذه البنية في مرحلة تاريخية معينة لحوار مع بنية نص آخر في بنية لغوية أخرى من خلال المعاقة . وهنا تلعب اللسانيات الدور الكبير في كشف مكنونات تلاقي الفضاءات اللغوية وليس الفضاءات الأدبية (فقط) وكذا التحليل العميق للإنشاء في إطار أنتروبولوجي وسوسيو-سماحي ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نقدم مقارنة للأنظمة التعبيرية داخل أبعادها التاريخية^(٢٠) .

الترجمة وتواحد الأجناس الأدبية :

لا أحد ينكر ما للواقع الاجتماعي والاقتصادي وقوى الصراعات السياسية من دور في تحريك الصحوة الثقافية التي تولدت داخلها حركة نهضوية أدبية ، ليس في مضامينها التحررية ، فحسب ولكن في ثرواتها الجمالية ، وليس في ذلك فحسب إنما في توليد أجناس أدبية لم تكن معروفة في المقرؤة والإنسانية العربية .

إن الرواية جنس أدبي نتج بوصفه إنشاءً نثرياً محدثاً أدبياً في حضرة النص الروائي المترجم . أي أن بنية النص الروائي العربي - في بدايته - نتج تحت عين الآخر الأدبي .

إننا أصبحنا نقول : وهذا القول أبعاده العميقة جداً : « فلان منافق كطربوف بخيل كهرbagون خيالي طوباوي كدون كيشوت طموح كراستينياك متقلب شهوي حالم كمدام بوفاري :

إن طرطوف وهارباغون من صنع مولير .

دون كيشوت من مولدات ذهن سرفانتس .

راستينياك من مخلوقات بلزاك .

مدام بوفاري من بنات غوستاف فلوبير .

إن هؤلاء الأبطال جميعاً يحيون بيننا ويرمزون إلى بعض الخصائص .

الحاضرة فينا »^(١) .

إن هذا الحضور ناتج عن المثقفة ، ناتج عن فعالية النص الآخر فننا في رؤيتنا للعلاقات الاجتماعية ، للعواطف الإنسانية . إن هذا الحضور تحول إلى مقياس أخلاقي نقيس به تصرفاتنا وسلوكياتنا ، أي أن الآخر يحضر رقباً فينا وعلينا من داخل المتوج الأدبي .

الواقع أن الأجناس الأدبية الجديدة ، بشكل خاص الرواية والمسرحية والقصة القصيرة تنمو ناظرة إلى الآخر وهنا نسوق مقولة يوسف إدريس حول المسرح المصري (نحو مسرح مصرى) . « إن المسرح المصري ليس مصرياً على الحقيقة ، وإنما هو حفيظ غير شرعي للمسرح الغربي في القرنين ١٨ و ١٩ متراوحًا في ذلك بين الاقتباس والترجمة والتعریب أو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون »^(٢) .

إن توفيق الحكيم نفسه ، بوصفه رائداً من رواد الكتابة المسرحية العربية هو واحد من نتائج الحوار الأدبي مع (الآخر) الذي ابتدأ منذ دقت مدفع نابليون أرض مصر ، وإن الرجوع إلى تجربة المسرح مع توفيق الحكيم

في تأسيسيته ، تؤكد أن (أهل الكهف) و (شهزاد) وبعض مسرحياته قد كتبت أكثرها في باريس وأنه قد كتب بعضها باللغة الفرنسية ثم نقلها إلى العربية^(٢٣) .

إذن فحضور (الآخر) هذا أمام (الأنا) نصياً حضور جغرافي ولغوی ، فالحضور الجغرافي الموجود في باريس هو الذي سمح (للأنا) الذاهبة خلف البحر والمستحمة بالثقافة الأخرى بالتفكير في الإبداع ضمن الأطر الأدبية الموجودة ولكن بحملة مشرقة (أهل الكهف) ، الرحلة داخل الروحانية الدينية (شهزاد) الرحلة داخل المتعة الشرقية ، وإن كتابة نص المسرحية باللغة الفرنسية يمكن تفسيره كالتالي : هوأن أدب اللغة العربية لا ينهض على فن القصة والمسرحية (المكتوبة على أقل تقدير إذا استبعينا الأدب الشعبي الشفوي) ولذا يفتقر الأديب (باللغة العربية) إلى وراثة قصصية عربية تلوّنُ فكره وتطبعه بالطابع الروائي وبالأسلوب القصصي . إذ أن الأدب العربي يقوم على الشعر والنشر التفكيري المحس (البلاغي) والحكم والمواعظ والأمثال^(٤) . والواقع أنه منذ بداية تأسيس النص التثري المشيد داخلوعي الجنس أدبي محدد (رواية - مسرحية) عانى الأديب العربي (الروائي والمسرحي) من مشكلة ضغط وهيمنة الأساليب والأنواع غير الروائية وغير المسرحية التي يشتمل عليها الأدب العربي . إنها معاناة ثنائية الأولى يفرضها الآخر الحاضر دائماً والذي يسريل ظله داخل بنية النص الجمالية - الأيديولوجية ، والثانية يفرضها الموروث الإنساني الذي لا يحوي ممارسة ديناجية نثرية تدخل في مجال تشيد نص ينتمي إلى الجنس الأدبي المعاصر (رواية - قصة - مسرحية) ، وهنا أريد أن أشير إلى المحاولات التي ابتدأها

جال الغيطاني في الاتكاء على الإنشاء الصوفي لبناء نص روائي معاصر ولكنني أعتقد أنها حاوله ذاهبة إلى الباب المسدود^(٢٥). ولكن مع ذلك فهذا الحكم لا يلغي بل على العكس من ذلك يدعو إلى البحث عن كل الثروات الجمالية في موروثاتنا الثقافية المكتوبة منها والشفوية من أجل إقامة نص روائي أو مسرحي ذي خصوصية جمالية محلية . إن الجيل التأسيسي الأول لجنس الرواية ، كان ينشأ وهو في وضعية اتصالية - تقليدية مع الآخر ، عن طريق الترجمة خاصة ، إذ لا يمكن ذكر (رواية) من الروايات النهضوية التأسيسية دون أن تجد لها مرجعاً روائياً في بنية النص الروائي الغربي .

فحين كتب هيكل روايته (زينب) كان الغرب حاضراً جغرافياً وأدبياً ، وهو الذي دفعه لكتابتها : « كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها و كنت ولوعاً يومئذ بالأدب الفرنسي أشد الولع . . . و اخترط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بحنيني العظيم لوطنى . . . ذلك أنني كنت أفضل الكتابة ساعة الصبح على أثر يقظتي ، و كنت إذا بدأت أقفلت أستار النوافذ فتحجبت ضوء النهار وأضاءات مصابيح الكهرباء لأنها أريد أن أنقطع عن حياة باريس لأرى في وحدتي وانقطاعي حياة مصر مرسومة في ذاكرتي وخيلي . أما حين كنت في سويسرا فكثيراً ما كنت إذا ب Herni منظر من مناظرها الساحرة أسرع إلى كراسة زينب فأنسى إلى جانبها مناظر الجبال والبحيرة والأشجار وأستعيد مناظر ريفنا الجميل (٢٦) .

الحضور هنا مؤكّد حضور الأدب الفرنسي وحضور باريس وحضور سويسرا ، إنّه الحضور الذي ولد الجنس الروائي أما مع توفيق الحكيم فـ (عودة

الروح) (كتبها في نصها الأصلي بالفرنسية) فالحضور هنا حضور لغوي ، أما عندما كتب المازني روايته (عزيزة امرأة) ، أثارت هذه الرواية ضجة فقد ردت إلى مرجعين روائيين : الأولى رواية انجليزية بعنوان (الشاردة) جلورزي والثانية الرواية (سانين) للكاتب الروسي م . ارتزبيشيف Arzibeshev ، فحتى في هذه الرواية كان هناك حضور للنص الآخر أي المرجع المتألف^(٣٧) .

الواقع أن فعالية الترجمة في حقل الأدب المستقبل ليست مباشرة ، كما أن النص المترجم قد لا يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه في البنية الاجتماعية والأدبية التي أنتجته والتي ينتمي إليها ، كما أن بعض الترجمات التي تخرج عن المشروع الثقافي في بعده التاريخي والجمالي لا تؤثر كثيراً . وأسوق هنا مثالاً للتدليل على ذلك : إن ترجمة كتاب الشعر لأرسطو ، رغم ما أحيط عند العرب بعناية واحتفاء ، إلا أنه لم يقدم كبير تأثير في الشعر ولم يستطع أن يساعد على إنتاج شعر ملحمي عربي ، مثلاً ، وعلى هذا فقد كان تأثيره نظرياً وخاصة لدى الفلاسفة والمناطقة : ابن سينا - الفارابي - ابن رشد ، أكثر مما أثر في الأدباء إذا استثنينا حازم القرطاجي في كتابه (منهج البلاغة) .

إن الحصار الذي واجهته الرواية مثلاً ، كجنس أدبي ، حصيلة الترجمة والمشaqueة والمتمثل في ربط الرواية بالفكاكة ، إذ كانت تنشر أغلب الروايات في باب الفكاكة والتسلية بل إن بعض الصحف كانت تخصص روایات معينة لنشرها في شهر رمضان ليتسنى للصائم تمضية الوقت بها^(٣٨) . كما عانت الرواية من احتقار الوسط الأدبي ككل ، ذلك الوسط الذي كان يرى فيها جنساً لقيطاً يكتب أحدهم سنة ١٩١٥ في هذا السياق قائلاً : « أما تلك الروايات التي

تعرب من لسان الفرنجة أو توسع على منهاجهم فهي قليلة النفع . . . لذلك
يؤسفنا أن نراها رائجة بيننا . . . وإننا لننظر بأسف وندم وغيظ إلى رواجها
بنوع خاص بين جوقات المثليل العربي فلا ترى تياتراتنا المصرية والممثلون
مصريون والمتفرجون مصريون والبلد مصرية ، إلا لويس الحادي عشر وعطيل
وأسماء أعمجمية أوروبية ومناظر غربية إن فهمناها وعرفناها فما هي مترجة
بنفسها ولا مشابهة لما نجد في بلادنا وما هي من أجل ذلك بنافعة فنياً ولا
مؤثرة »^(٣٩) .

أما المازني ففي قوله الآتي تكمل صورة المواجهة والصراع الذي عرفه في
الرواية في بداية تأسيسه وربما نستصغر نحن الآن (ونحن في الوضعية الأدبية
المعاصرة) ما عاناه الجيل الأول :

يكتب المازني سنة ١٩٢٩ .

« قال لي صديق مرة وقد علم أني أهم لوضع رواية (. . .) إن الرواية
فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي ، وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك
وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية : ألا أزال مصراً على وضعها ماضياً في
تأليفها ؟ فأقول (نعم) ولا أزيد فيهز رأسه أسفًاً مشفقاً »^(٤٠)

خلاصة :

يبدو أن الترجمة هزت المعادلة الأدبية هزة عنيفة داخلياً وخارجياً ، لقد استطاعت أن تخلخل بنية الإنشاء الأدبي العربي ، بالجرأة والابتكار والمغامرة باستخدام اللغة لا باعتبارها وجوداً نهائياً مقدساً لا يمس بل بوصفها عملية مستمرة من التوالد الاصطلاحي^(٣١) ، ومن خلالها اتخذت الأشكال الغربية نمطيتها في الممارسات الكتابية العربية لمجابهة حاجيات النهضة الملحقة حيث انفتح الأدب العربي الحديث على تيارات فكرية أصبحت قدرًا مشتركةً بين أدباء العصر ومصلحاته من ليبراليين وسلفيين على السواء^(٣٢) . أما على المستوى الخارجي فقد أوصلت الترجمة أجنساً أدبية لم يعرفها أدبنا سابقاً ، ولو لم يكن المجتمع في ظروف اجتماعية وثقافية تسمح بنمو هذا الجنس لما كانت قد كتبت له الحياة والتعمير وإلا لماذا لم يعمر الشعر الملحمي رغم ترجمة كتاب الشعر لأرسطو إذ أن الترجمة كانت رافداً لحاجة كان المجتمع يبحث عنها مستعداً لاحتضانها وتحويلها إلى مقروء ثم متوج مخلين بقى في الأخير أن نقول :

إن الترجمة ، والمشافة التي كان الأدب العربي مستحثماً فيها ، لم تزل حقها من الدرس ولن يتشكل عندنا مشروع ثقافي علمي ولن يزدهر الأدب المقارن ولا نظرية الترجمة في غياب مخابر بحث تهتم بهذا المجال المعرفي الحساس .

الإحالات والهوا _____ ش

Dictionnaire de l'ethnologue : M. Panoff et M. Perrin petite bibliothèque- (١)

payot 1973.

(٢) نحيل القارئ إلى مرجعين رأينا أحدهما يضيفان هذه القضية بشكل يدعوه إلى

الاطمئنان المرحلي :

أ - الاستشراف : المعرفة - السلطة - الإنشاء .

لإدوارد سعيد - نقله إلى العربية : كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية ط ١

سنة ١٩٨١ .

ب - Du dos à l'ouvert

vingt propos sur les cultures nationales et la civilisation.

Humaine : Mohamed - Aziz - Lahbabi

Dar el Kitab.- casaablanca

Maroc - 1961

du page 45 a 184

Chestia - Achaus (٣)

(٤) الاستشراف : ادوارد سعيد - ص ٣٢٢ - سبق ذكر المرجع كاملاً .

(٥) أ - الحيوان : الجاحظ - تحقيق : نوار محمد - القاهرة ١٩٥٠ - ص ٥٦

من المترجمين الذين يذكرون الجاحظ : ابن البطريق ، ابن ناعمة وأبوقرة ، وابن فهر ، وابن وهيلي ، وابن المقفع .

ب - في الفهرست يقوم ابن النديم ب مجرد لحركة الترجمة تحت عنوان (أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي) .

(٦) الحيوان : الجاحظ - مرجع سابق - ص ٥٦

(٧) الثقافة الأجنبية : مجلة عراقية - العدد ٥ و ٦ السنة الرابعة : ١٩٨٤ - ص ١٥ .

(٨) المرجع السابق : ص ٥

(٩) الجاحظ : الحيوان : ص ٥٦

(١٠) الجاحظ : الحيوان : ص ٥٦

(١١) مقدمة ابن خلدون : نقلأ عن : الثقافة الأجنبية . العدد السابق : ص ٣٩ +

٤٠

(١٢) الثقافة الأجنبية : ص ٩

Cours de linguistique generale : ferdinand desaussure Payot - Paris - (١٣)

1071

A. Martinet elements de P. A. Colin . -Paris - 1960 P 14. (١٤)

(١٥) الاستشراق : ادوارد سعيد (بتصرف) ص ١٤

(١٦) المرجع السابق ص ١٠

(١٧) مقدمة الاستشراق : كمال أبو ديب : ص ١٣

إن في هذه المقدمة : وعيًا بالترجمة ووعيًا بمعضلة النص الجديد المورد داخل لغة مستقبلة ، ويفكر قادمة من منطقة حضارية ولغوية أخرى . والمقدمة إلى ذلك تحمل مؤشرات بداية البحث عن نظرية الترجمة العربية ، وهو الدرس الذي نفتقده مطلقاً وما أحوجنا إليه . . .

Lucien Galdmann : La creation culturelle dans la societe moderne - Pour (١٨)

une sociologie se tatalite edition : Mediations ? 1971. P. 162

- (١٩) من بين الكتب ، التي أشارتني في هذا المجال والتي تستحق التسوية ، بل وتعد خطوة معرفية تعكس جانباً من هذا الذي طرحته :
- كتابان لحمداني حميد :
- أ - الرواية المغبية ورواية الواقع : دراسة بنوية تكوينية - فاس المغرب - ١٩٨٢ .
 - ب - من أجل تحليل (سوسيوبنائي) .
- للرواية - رواية المعلم علي (نموذجأ - منشورات الجامعة - المغرب ١٩٨٤) .
- كتاب : يمني العيد : في معرفة النص - بيروت .
- كتاب : توفيق الرذيد : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه - دار الكتاب العربي - ١٩٨٤ .
- إننا أعطينا هذه النماذج تمثيلاً لا حسراً ، والتي تؤكد نهضة البحث النقدي عندنا .
- (٢٠) ينظر الثقافة الأجنبية : ٦ - عدد سبق ذكره .
- (٢١) مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر .
- دكتور أحمد إبراهيم الهواري -
- دار المعارف ط الأولى : ١٩٧٩ ص ٥٤ .
- (٢٢) الثقافة الأجنبية : عدد سابق ص : ٢٨ .
- (٢٣) مصادر نقد الرواية في الأدب . . . د. أحداً . الهواري ص ١٤٩ .
- (٢٤) المرجع السابق : ص ٦٣ .
- (٢٥) إن قراءة في (تجليات) الغيطاني تبين هذه المحاولة وتكشف التزعة المثقفافية المهمشة للواقع والفاتحة الحوار مع ذاتها .
- إن الحديث الذي رسمناه لا يسمح لنا بالتفصيل أكثر عن هذه المسألة ، ونتمنى أن نعود إليها في موقع آخر .
- (٢٦) من مقدمة رواية زينب .

(٢٧) ينظر الدراسة التي كتبها عن هذه الرواية الأستاذ : محمد أحمد في (الحديث)

مارس ١٩٣٦ .

أونص المقال في كتاب : مصادر نقد الرواية . . . ص ١٩٥ .

(٢٨) القصة التونسية : نشأتها وروادها : محمد صالح الجابري - مؤسسات عبد

الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الثانية - ١٩٨٢ - الصفحة ٢٢

(٢٩) مصادر - نقد الرواية ص ٨٣

(٣٠) المرجع السابق : ص ٩٣

(٣١) الاستشراق : ص ١٢ + ١٣

(٣٢) الثقافة الأجنبية : العدد السابق ذكره - ص ١٩

مَفْهُومُ الْأَدْبِ الْمَقَارنِ فِي بَعْضِ الْمُؤْلِفَاتِ الْعَرَبِيَّةِ

● د. محمد الخزعلي

جامعة اليرموك - الأردن

ما يزال الأدب المقارن موضوعاً يعاني ، في كثير من الجامعات العربية ، من عدم الاعتراف بمشروعية تدریسه كموضوع قائم برأيه . ولعل هذا راجع - جزئياً على الأقل - إلى أنه ما يزال موضوعاً يكافح من أجل تحديد إطار وملامح خاصة تعطيه هويته الخاصة بين العلوم الإنسانية . هذه المسألة تظهر واضحة في الكتب العربية المؤلفة في هذا الحقل . في الصفحات التالية سأحاول أن أبين المفاهيم الأساسية للأدب المقارن كما تظهر في هذه المؤلفات .

الأدب المقارن ، كما يظهر في هذه المؤلفات يقتصر على دراسة الظواهر الأدبية المشابهة في ثقافتين بينهما علاقات فعلية . لقد كان المرحوم (محمد غنيمي هلال)^(١) من أوائل من أشاعوا هذا الفهم ، ونلاحظ أن كثيراً من المؤلفين العرب ، في هذا الحقل ، قد اتبعوه في هذا الفهم سواء في النظرية أو في التطبيق . لقد اتبع هلال أساتذته الفرنسيين في هذا الفهم اتباعاً كلياً ،

(١) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار النهضة ، القاهرة ط ٣ ، ص ١٧

فجاءت كتابته في الموضوع تحمل أيضاً كل المأخذ التي تؤخذ على هذه المدرسة . لقد اصطبغت نظرة المدرسة الفرنسية للأدب المقارن بالتاريخانية والوضعية التي كانت تسود الثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر ، ومن هنا جاءت المحاولات لتطبيق مناهج العلوم البحثة أو الدقيقة في الدراسات الإنسانية والأدبية خاصة . وكذلك اصطبغت هذه الثقافة بالنزعة القومية والتي كانت تسود القرن التاسع عشر أيضاً ، وهي نزعة رافقت الظاهرة الاستعمارية ، مما أدى إلى الموقف الاستعلائي من الآداب الأخرى وخاصة آداب ما يعرف الآن بالعالم الثالث . وقد أشار إلى هذه النقطة الفرنسي المتميز البرفسور اتيامبل^(٢) ، وخاصة عندما أشار إلى كتاب غويار :

الأدب المقارن ، حيث بين اتيامبل أن المركزية الفرنسية تتجلى في كل موضوعات ذلك الكتاب . لهذه الأسباب ، نعتقد أن قضية التأثر والتاثير احتلت المركز من الدراسات المقارنة ، بل و يبدو أن الجوانب الأخرى في الدراسات المقارنة ما هي إلا هوماش على هذه القضية المركزية ، ونود أن نشير هنا إلى أن هذه قضية خطيرة حيث تتضمن نظرة تعلي طرفاً على طرف في قضية التأثر والتاثير . فالمؤثر هو في موضع متميّز على حساب المتأثر . الأول هو مركز الإبداع والإشعاع والثاني متلق يقتبس من نور ما أبدعه الأول . ولعل هذه قضية جوهرية في إشكالية الهيمنة الثقافية ، والتي ما تزال تعاني منها الثقافة العربية إلى يومنا هذا .

لقد انعكست هذه الهيمنة الثقافية في هذه المؤلفات في أكثر من ناحية ،
 فهي تظهر في الجانبين ، النظري والتطبيقي في هذه المؤلفات .

أما بالنسبة إلى الناحية الأولى فقد ركزت هذه المؤلفات على قضية التأثير
والتأثير كقضية مركبة في الدراسات المقارنة ، وكانت نقطة الانطلاق في هذا
الأمر التأثير اليوناني في الثقافة الرومانية ، واعتبار هذا البداية الحقيقة للتأثير
والتأثير الأدبي . « أقدم ظاهرة في تأثير أدب في أدب آخر ، وأعظمها نتائج في
القديم ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني »^(٣) . إن هذا القول ينطوي
على أمرتين هامتين : الأول ، نفي أو تجاهل وجود علاقات أو تأثيرات ثقافية
بين الحضارات التي سبقت الحضارة اليونانية ، مثل الحضارات المصرية ،
السامية ، حضارة ما بين النهرين ، الصينية . . . إلخ ولعل الأساطير اليونانية
أنفسها ترسيح وجود مثل هذه العلاقات أو التأثيرات الثقافية . الثاني ، أن هذا
القول يمثل أيضاً مظهراً من مظاهر المركبة الأوروبية ، حيث تسود الكثير من
الكتابات الغربية فكرة أن الحضارة اليونانية تمثل البداية في الحضارة العالمية من
جميع النواحي . والسبب في هذا يعود طبعاً ، لكون الثقافة الغربية الحديثة
ترتكز على الخلفية الحضارية اليونانية - الرومانية . ومن الجدير بالذكر أن كثيراً
من الدراسات المقارنة الأوروبية - وإلى الآن - تتخذ من الأدب والأفكار
الأوروبية مادة لدراستها ، كما لو أن أداب الأجزاء الأخرى من هذا العالم
لا تستحق أن تكون موضوعاً للدراسات الأدبية المقارنة الجادة . وفي كثير من
الحالات يكون الاهتمام بآداب العالم الثالث - وبهمنا هنا الأدب العربي -

(٣) هلال ص ٢٧

بدوافع اثنية اثنوبيولوجية لا دوافع أدبية فنية . ولكن ، للأسف ، إن هذه القضية - أي المركبة الأوروبية - ينظر إليها على أنها ظاهرة طبيعية وتفسر تفسيراً ساذجاً في بعض هذه الكتب كما في المثال التالي :

« والأدب المقارن باعتباره دراسة أوروبية النشأة والاتجاه ، يتخد مادة دراسته من الأداب الأوروبية والتيارات الفكرية عند الأوروبيين ، ويعتم بالأحداث التاريخية والعلاقات الاجتماعية وأصدائهما في آدابهم . وهذا كله أمر طبيعي لأن أي دراسة أدبية تنشأ في بيئه معينة تحمل في مظهرها وطياتها سمات تلك البيئة »^(٤) . قد تكون هذه النظرة مقبولة فيما يتعلق بالمؤلفات الأوروبية المبكرة في هذا الموضوع ولكن الواقع الثقافي في عالمنا المعاصر لا يرشح قبول مثل هذا الرأي في فهم وتحليل تلك الظاهرة كظاهرة ثقافية .

وأكثر من هذا حيث نرى مؤلفاً آخر يرى أن حاجتنا إلى الأدب المقارن تُنبع من تأثير الغرب في النهضة ومن ثم في الحركة الأدبية المعاصرة^(٥) . هذه المقوله توحى بأشياء جد خطيرة ، أولاًها أن حاجتنا إلى الأدب المقارن تعود - كما ترى - إلى أسباب خارجة عن الأدب أي ليست أدبية فنية ، وإنما بسبب ظرف تاريخي طارئ . ثانياً إن دراساتنا المقارنة يجب أن تقتصر على الآداب التي لها تأثير مباشر في ثقافتنا - أي الآداب الغربية في هذه الحالة - مع أنه أكد في بداية الكتاب على أن تشمل المقارنات الثقافات الإنسانية عامة قد يهمها وحديثها . ولعل هذا يعود في رأينا ، إلى اتباعه منهج المدرسة الفرنسية التي تركز

(٤) طه ندا . الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٥ ص ٥ .

(٥) مناف منصور . مدخل إلى الأدب المقارن . بيروت ١٩٨٠ ص ٥٦ .

على العلاقات الفعلية بين الأدب ، في الدراسات المقارنة ، كما ذكرنا سابقاً . ومع أن هذا الكتاب قد وعده بالخروج عن مفهوم المدرسة الفرنسية الضيق ، من حيث دعوته لأن يركز الأدب المقارن على الأدب دون أي شيء آخر بحيث لا يعود الأدب المقارن مجرد فرع من فروع تاريخ الأدب ، إلا أنه ينكص إلى منهج المدرسة الفرنسية حيث يتضح ذلك من المفاهيم التي يستعملها ، فالدراسات المقارنة عنده ، تشرط وجود علاقات فعلية بين موضوعي المقارنة ، ونراه يركز على نفس القضايا التي ركز عليها غويار . أما حيث لا توجد علاقات فعلية ثابتة ، كما في التيارات الأدبية الكبرى ، وفي الأنواع الأدبية ، والأساطير مثلاً ، فهذا موضوع دراسات المقابلة . أي أن مفهوم المقارنة لا يشتمل مثل هذه الموضوعات ، وهذا ، طبعاً ، ما سميته المدرسة الفرنسية بالأدب العام . وحتى المشروع الكبير الذي يقترحه الكتاب للنهوض بالأدب المقارن في لبنان ما هو إلا صدى لمشروع اتيامبل^(٦) الذي اقترحه من أجل تطوير الدراسات المقارنة في فرنسا .

ويلتقي مؤلف آخر في فهمه لعالمية الأدب مع المفهوم الغربي الذي ينطلق من المركبة الأوروبية . فعالمية الأدب حسب هذا الفهم مرادف للأدب اليونانية - اللاتينية والغربية بعد ذلك - وينطلق هذا الرأي من أن « اللاتينية كانت لغة أوروبا وسيطرت كذلك على العقيدة النصرانية ، ووحدت روح الفروسيّة معظم الأدب الأوروبي وطبعتها بميزتها الخاصة فتجلى أول مظهر من مظاهر عالمية الأدب »^(٧) ، ومع كل هذا يصرّ هذا الكتاب على إعطاء

Etiemble P 57 - 58 (٦)

(٧) ريمون طحان : الأدب المقارن والأدب العام ، بيروت ١٩٧٢ ص ١٨

الأدب المقارن بعدها إنسانياً بعيداً عن النزعات القومية والإقليمية أو أي تعصب من أي نوع . وهو في هذا يتبنى موقف اتيامبل بحرفيته في هذا الصدد حيث يقول : « لذا لا ننكر حق هذا الشعب وتلك الأمة في ضرورة الاهتمام بقضايا ومشكلات تهمها أكثر من غيرها ولكننا نأبى تسخير هذا العلم لخدمة العنف والتعصب واستعماله كتورية أو سلاح لنزعات سياسية »^(٨) . ولنقارن هذا مع قول اتيامبل : « هذا لا يعني منع هذا البلد أو ذاك ، هذه المجموعة من الناس أو تلك ، أن يعنوا أنفسهم بمسائل ذات أهمية خاصة عندهم . ولكن في الوقت نفسه يجب أن لا يسمح للسياسة أن تدخل وتخرّب مسيرة هذه الدراسات »^(٩) .

وفي معرض حديثنا عن سيطرة المفهوم الفرنسي للأدب المقارن على المؤلفات العربية في هذا الحقل ، يستوقفنا ، أيضاً ، رأي مؤلف آخر ، يستوقفنا لأهميته بل لغرابته . فهذا المؤلف ، كما يبدو ، لا يختار منهج الدراسة اعتماداً على أهداف وطبيعة الدراسة المعنية بحيث يكون نصب عينه اتباع المنهج الأفضل الذي يوصله إلى أفضل النتائج المرجوة من ذلك البحث . إنه - وللأسف - يختار المنهج الذي يكلفه - حسب رأيه - الجهد الأقل في الدراسة . فهو مثلاً يفضل المفهوم الفرنسي على المفهوم الأمريكي لصعوبته الأخير نتيجة اتساع أفقه حيث - يرى - بأن ذلك لا يتأتى لأي إنسان « مهما أöttى من العلم أن يحيط بكل الفنون والعلوم حتى يعقد مقارنات جادة بين الإنتاج الأدبي في لغات مختلفة وبين سائر العلوم والفنون . . . وأمام مثل هذه الصعوبات ، فإننا نفضل الأخذ بمنطق المدرسة الفرنسية في تحديد مفهوم

(٨) نفسه ص ١٠ - ١١

Etiemble. P. 6 (٩)

الأدب المقارن ، وقصره على المجال الضيق وهو مجال الأداب المختلفة ، دون الربط بين هذه الأداب وبين الفنون المختلفة وسائر العلوم »^(١٠) .

وعندما يحاول مؤلف آخر أن يخرج بفهمه للأدب المقارن عن كونه مجرد فرع من تاريخ الأدب وهو المفهوم السائد عند الكثيرين ، بحيث يفهمه على أنه معالجة نقدية للنصوص الأدبية لإبراز قيمتها الجمالية ، حيث يقول في المقدمة « الأدب المقارن صورة للنقد في شكله الحديث »^(١١) . إلا أنه بعد المقدمة يعود بما إلى مفهوم المدرسة الفرنسية وكأنه يرى أن قيمة الدراسات الأدبية المقارنة تاريخية - بمعنى أنها منهج نقدي لبناء تاريخ أدبي متكملاً تعلل فيه الظواهر الأدبية تعليلاً دقيقاً ، وترد إلى أصولها التي انتقلت منها - فهو كما يقول فإن تبيجم ، يحاول ، بكل علم تاريخي أن يشمل أكبر عدد ممكن من الواقع المختلفة الأصل ، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة »^(١٢) .

إن إصراره على هذه القيمة التاريخية ، وعلى كونه عملاً تاريخياً ، يلغى إمكانية أن تكون الدراسات التحليلية للنصوص من أجل إبراز أبعادها الجمالية والفكرية هي الموضوع الأساسي في هذا الحقل ، وهذا فيها أرى ما يبعده عن أن يكون « صورة للنقد في شكله الحديث » .

(١٠) بديع محمد جمعة : دراسات في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٨ من ١٥

(١١) إبراهيم عبد الرحمن محمد : النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ، بيروت

١٩٨٢ من ٥ .

(١٢) نفسه من ١٥

وعندما نأتي إلى الجانب التطبيقي في هذه الدراسات ، نجد أن الأمر لا يختلف من حيث سيادة المفهوم الفرنسي الضيق والهيمنة الثقافية الغربية . فالمقارنات ، وخاصة التي تعالج نهادج من الأدب العربي الحديث ، أي ما بعد النهضة ، تكون في الغالب - إن لم يكن دائمًا - ما بين طرفين غربي وعربي . يكون الأول الطرف المؤثر بينما يبقى الثاني متأثرًا . الأول رمز للعظمة التي على الثاني الحصول عليها عن طريق التشبه بالأول أو ببعض جوانبه على الأقل . إن شعور النقص هذا ، في هذا السياق ، يظهر كشعور استعلاء في سياق آخر . أي عندما تعقد المقارنة بين طرف عربي وآخر ليس من العالم الغربي . إن المقارنات تقتصر ، في أغلب الأحيان ، على الأداب العربية القديمة ، ويكون الطرف الآخر إما فارسياً أو تركياً . فالمقارنة يكون هدفها إما إبراز عظمة الثقافة العربية وقدرتها على استيعاب وهضم نتاجات الثقافات الأخرى ، أو إبراز مدى تأثير الثقافة العربية - عن طريق الإسلام طبعاً - في تلك الثقافات الأخرى إلى درجة إعطائهما هوية جديدة غير هويتها الأولى الأصلية ، وغالباً ما يسود هذه الدراسات الحماس والشعور بعظمته الذات . إن هذه الممارسة ما هي إلا الوجه الآخر لشعور النقص نتيجة الواقع في دائرة الهيمنة الثقافية الغربية . أي كان المرء مازوشياً وسادياً في نفس الوقت .

اللحظة الأخيرة على هذه المؤلفات - ولعلها ملاحظة تسحب على الثقافة العربية بشكل عام - هي الافتقار لدراسات مقارنة عن ثقافات المعسكر الاشتراكي وثقافات العالم الثالث المعاصر ، ولعل مثل هذه الدراسات هي الأكثر إلحاحاً في الثقافة العربية الآن .

المراجع :

- ١ - التونجي ، محمد : دراسات في الأدب المقارن ، دمشق ١٩٨٢ .
- ٢ - جمعة ، بديع محمد جمعة : دراسات في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٨ .
- ٣ - الشوا ، عبد الدايم : في الأدب المقارن ، بيروت ١٩٨٢ .
- ٤ - طحان ، ريمون : الأدب المقارن والأدب العام ، بيروت ١٩٧٢ .
- ٥ - غويار ، ماريوس فرنسوا : الأدب المقارن ، ترجمة هنري زغيب ،
بيروت ١٩٧٨ .
- ٦ - فان تيسجم : الأدب المقارن ، ترجمة سامي الدرؤبي ، دار الفكر
العربي ١٩٤٦ .
- ٧ - محمد إبراهيم عبد الرحمن : النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ،
بيروت ١٩٨٢ .
- ٨ - المصري ، حسين مجيب : في الأدب العربي والتركي ، القاهرة
١٩٦٢ .
- ٩ - منصور ، مناف : مدخل إلى الأدب المقارن ، بيروت ١٩٨٠ .
- ١٠ - ندا ، طه : الأدب المقارن ، بيروت ١٩٧٥ .
- ١١ - هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن ، مطبعة الفجالة ،
القاهرة ، ط ٣ د. ت . .

Ren Etiemble : The crisis in comparative Literature, - ١٢

East Lansing : Mich. State University Press 1966.

دراسات مقارنیة

ما وراء التأويل، أو عملية إعادة الكتابة

• ترجمة: د. عادل عبد الله

• أندريه ليفيير

الأدب الياباني والترجمة

• كنبي تاكاهاشى • ترجمة: محمود منقذ الهاشمي

ساراتريحاكم فرويد عن لغزية

• ترجمة: علي الخشن

البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب

لوسيان غولدمان ترجمة: د. علي الشرقي

دراسات مقارنیة

ما وراء التأويل، أو عملية إعادة الكتابة

• أندريه ليفيتش

• ترجمة: د. عادل عبدالله

(عن الإنجليزية)

العنوان طبعاً ليس من وضعي . إنه العنوان الذي استعمله جوناثان كلر Jonathan Culler لإحدى مقالاته التي جمعها في كتابه (متابعة الإشارات) The pursuit of signs . لقد سرقت العنوان ويعود ذلك جزئياً إلى أن هذا المقال يتعلق بإعادة الكتابة وهذا ما أفعله الآن بتكييفي عمل أناس من آخرين ، كما يعود إلى حقيقة أنني قلق بعض الشيء من الهمامشية المتزايدة للنقد الأدبي و (أو) نظريته . لقد ساءلت نفسى كم هو عدد من سيلاحظ (السرقة) التي قمت بها بل ما عدد من يفهم مثل هذا الأمر في وقت (يتتج أساتذة الأدب معظم النقد الأدبي كمياً موجهين ذلك إلى أساتذة الأدب . ثم أن إنتاج النقد ضمن هذه الدائرة المغلقة - كما يبين نقاد المهنة بلا رحمة - قد زاد عن طاقة استيعاب ما ينشر . وهكذا نرى أنه إذا شكل أساتذة الأدب نسبة ممكنة صغيرة كجمهور للمادة النقدية فمن المحتمل أن الجمهور الفعلي لأي قطعة نقدية سيكون ضئيلاً جداً »^(١) .

لن يتوقف الأمر عند حد أن الجمهور سيكون ضئيلاً جداً ولكن من المحمّل أن هذا الجمهور لن يهمه أن يقال له إن عليه أن يحول اهتمامه إلى أشياء أخرى مختلفة . وبالرغم من التكاثر الهائل للكتابات النظرية التي صُممّت لتضع النقد الأدبي في مسار جديد فإن (التأويل) في هذه اللحظة سيسيطر في التعليم وفي النشر كما سيطر عندما كان (النقد الجديد) في أوجه في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين . وعلى مدى الطويل لتاريخ النقد الأدبي لم يتغير فعلياً أي شيء نتيجة لما يبذلون عن قرب بعد التفحص على أنه تغيير مزلزل ومفاجئ في موضع المعنى بنقله من النص إلى القارئ ^(٣) .

هناك بلا شك أسباب عديدة تعلل أسباب سيطرة التفسير والتأويل العليا بالرغم من تأكيد المنظر بعد الآخر على أنه لم يعد هدفاً لللّوذعية الأدبية . وأحد هذه الأسباب على ما أعتقد يعود إلى (أكدة النقد) كما يسميه تري ايغلتون Terry Eagleton مما أعطاه قاعدة مؤسسية وتركيبة مهنية ، ولكنه في نفس الوقت أعلن عزله النهائي عن عالم التعب ^(٤) . وإذا خططنا بهذه الفكرة خطوة أخرى إلى الأمام واعترفنا « أن معادلة النشر بالشهرة والصيت تؤسس حاجة لتكاثر النقد وتعطي كل ناقد حصته في فكرة عدم نضوب النقد الأدبي وفي لا محدودية إمكانات التأويل وفي الحاجة إلى أكبر قدر ممكن من التعددية (في التأويل) ، (النص والناقد ، كمبردج ، ماساشوستس ، ١٩٨٣ ، ص ٣٩) فإننا بذلك نصل إلى صلب المسألة .

إن الإكثار من إنتاج تفسيرات لنصوص سبق وأن فسرت لقرون قد يبدو فائضاً بعض الشيء باستثناء أن المسألة مسألة لقمة عيش لمعظم المفسرين .

ومن ناحية أخرى فإن جمهور القراء الذين تمت عملية إنتاج هذه التفسيرات من أجلهم قلما يلاحظونها بمجرد خروجهم عن نطاق الأكاديمية . ويجد الباحث Sir Walter Raleigh نفسه في وضع لا يحسد عليه وهو وضع وصفه السير وولتر رالي ^{Raleigh} بـ « لم يمسك محب الفن بذراع الدقة أبداً . فهو مشغول بالحب . إنني أشعر كأننا جميعاً حقى وخدعواهن ، يُسمح لنا بتسلية أنفسنا بتقرير الفن والذوق بينما يُعدّ أسيادنا أنفسهم لوضعنا على الفودوشينا . إنهم يساهمون بالجنبهات ويسرهم أن يفعلوا ذلك ما دام ذلك يسكننا . نحن نتمتع بالتفوق والتأثير وهم لا يبالون ما دمنا خارج غرفة المحرك وما دمنا نلهو في الصالون بلعب جميلة كمحركات » . (رسائل السير وولتر رالي ١٨٧٠ - ١٩٢٢ ، تحقيق الليدي رالي ، لندن ، ١٩٢٧ ، ص ٢٧٧) .

ويمكن لأحد هم أو إحداهن أن يجعل من الهم الشفاعة فضيلة ويصرّح : « إن النقد يُصرّ على إنجاز ما لا يمكن إنجازه كقراءة النصوص مثلاً ؛ إذ ليس هناك قراءات صحيحة ، أو موضوعية ، بل هناك قراءات متفاوتة في السوء لا تخلو من الحيوية والإمتاع والعنایة »^(٥) . وغالباً ما يذهب نفس الشخص الذي يكتب مثل هذا الشيء إلى منزله ويقيم سوء قراءات ، الآخرين كي يحصلوا هم أيضاً على مكان لهم ضمن الأكاديمية أو يحرمون منه وذلك حسب الحالة .

ويستطيع أحد هم أو إحداهن أن يحاول الذهاب إلى أبعد من التفسير . وفي المقال الذي « أعدت كتابة » عنوانه ييدي جوناثان كلر ملاحظة مفادها أن

(القراء سيستمرون في قراءتهم للأعمال الأدبية وتفسيرهم لها وسيستمر التفسير في قاعات التدريس لأن الأساتذة يحاولون من خلال التفسير نقل القيم الثقافية . إلا أن على النقاد أن يتحرروا وسائل للأداء أبعد من التفسير)^(٣) .

ومن المفترض أن على هذه الوسائل أن تعيد للنقد بعض وثوق الصلة الاجتماعية بالموضوع وهو أمر كان النقد يقوم به في الماضي . ويطرق و. ت. ج. متشرل W. T. J. Mitchell إلى هذه الناحية بقوله : « إذا كان هناك أي أمل لجعل هامشية النقد معتدلة وجعلها أقرب إلى هدف المركزية الثقافية لا إلى الاستقلال الذاتي فإني أقترح أن تبدأ هذه الهامشية بفحص ذاتي للمؤسسات وبخيبة أمل من الأنظمة . وهذا يعني تحويل العناية التحليلية والتفسيرية للنقد إلى أسسه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية »^(٤) .

ويعبّر آخر لم يعد يتوقع للنقد أن يتوج تفسيرات سواءً أكانت هذه التفسيرات موضوعية أو تعريفية محددة ، بل يمكن الاستفادة من هذه التفسيرات المُتَّجَّة لكشف شبكة العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعدل إنتاج واستقبال الأدب . يقول فريديريك جيمسون Frederic Jameson : « إن النقد الأدبي الذي يثير سؤال (ما المعنى المقصود) يؤلف ما يشبه العملية المجازية تُعاد فيها كتابة النص بشكل منظم حسب قواعد رئيسية وأساسية موضوعية »^(٥) . وهكذا يصبح النقد الأدبي إحدى الطرق التي تعاد بموجبها كتابة الأدب خدمة شيء آخر . وتبعاً لذلك « إذا فهمنا التفسير على هذا النحو فإن ذلك يؤدي إلى حصولنا على الأدوات التي تمكّنا من إجبار أية عملية تفسيرية أن تقف وتس咪 نفسها وأن تفصح عن دستورها وبذا تكشف عن أسسها الأيديولوجية والميتافيزيقية »^(٦) .

ولكن الأسس الميتافيزيقية والأيديولوجية لا تكفي إذا كنا نتعامل مع الأدب . فكيف ، على سبيل المثال ، يستطيع المرء أن يوفق بين الإصرار الجازم على أن للنقد والتفسير ، أي من التفسير والفهم ، علاقة عميقة ومركبة بالسياسة وبنى القوة والقيمة الاجتماعية التي تنظم الحياة الإنسانية »^(١٠) ، وبين التصريح الجازم أيضاً بأن هناك إمكانية أقل لتفسير مضاهاة فيرجل لكليمان خوس بشكل تام عن طريق التحليل الاجتماعي »^(١١) . وإذا كنا نرغب في التعامل مع النقد الأدبي على أنه إعادة كتابة أو على أنه أحد أنواع إعادة الكتابة مما يؤكّد استمرارية الأدب ويجعل تطوره ممكناً فعليّنا أن نتفق والحقيقة القائلة بأن مثل هذه الإعادة للكتابة لا تتم بالضرورة لخدمة ميتافيزيات أو أيديولوجيات معينة فحسب ، بل غالباً ما تتم خدمة للشعريات . وإذا أردنا أن ننصف أثر الشعريات والأيديولوجية على إعادة كتابة الأدب ، وإذا كنا على استعداد للاعتراف بأن إعادة كتابة الأدب لا تقل أهمية عن الكتابة الأصلية العقلية من ناحية استقباله أو بالأحرى من ناحية أثر الأدب على المجتمع فعليّنا أن نحاول شفاء التركيز على النصوص الأدبية بالتحرّي عن النظام الاجتماعي المركب بأكمله الذي تنتّج فيه المواد الأدبية وينودها حسب أوسع ما للتعبير من معنى ، ثم تُتَّقدَّل بالواسطة ثم تُستقبَل ثم تُعالَج بعد ذلك »^(١٢) .

إنني أعتقد أن خير طريق لشل هذا التحقيق هو تبني نماذج تحتذى في البحث العلمي المتعلق بالأنظمة طبقها على الأدب في سنوات سابقة الشكليون الروس ودعاة جماليات الاستقبال (reception aesthetics) وبعض المنظرين الماركسيين للأدب وكلوديو غيلان (Claudio Guillan) ورونالد تاناكا (Ronald Tanaka) وإثمار إيفن زوهار (Itmar Even Zohar) والمجموعة المستقطبة

حول مجلة فن كتابة الشعريات هذه الأيام (Poetics Today) ، وأخيراً وليس آخرأ شميدت (Schmidt) نفسه . إنني آمل فيما يلي أن أستطيع إعطاء صورة مختصرة عن الخطوط التي يستطيع مثل هذا التحقيق السير عليها .

النسق إذن هو « مقطع العالم يُرى كوحدة ويستطيع أن يحافظ على هويته ، بالرغم من التغييرات التي تجري فيه »^(١٣) الأدب ، أي أدب هو نسق . إنه نسق مُستَبِط لأنه يتَّلِفُ من الأشياء (الكتب مثلاً) والبشر الذين يقرؤون الكتب ويكتبونها ويعيدون كتابتها . والأدب ليس نسقاً حتمياً بل يعمل كسلسلة من الضوابط - بكل ما في الكلمة من معنى - تؤثر على القارئ والكاتب ومن يُعيد الكتابة ، ولذلك قد يفضل أحدهم أو إحداهن أن يسير مع النسق أو ، بدلاً عن ذلك ، أن يسرُّ ضده محاولاً بذلك أن يعمل خارج ضوابط عصره .

إن الأدب هو أحد الأنساق الخطاب (التي تشمل أيضاً علم الطبيعيات والقانون إلخ) والتي يشار إليها عادة على أنها الحضارة أو المجتمع . ومن ناحية أخرى فإن الثقافة أو المجتمع هي بيئة النسق الأدبي . وكل من النسقين مفتوح على الآخر و يؤثر أحدهما في الآخر . وفي الحقيقة هناك عامل تحكم في النسق الأدبي عمله أن يتأكد من أن هذا النسق المعين لا يخرج عن دائرة الانسجام مع الأنساق الأخرى التي تكون المجتمع . أو بالأحرى إنه لأكثر دقة أن نقول إن وظيفة التحكم هذه يتقاسمها عنصران أحدهما يعود إلى النسق الأدبي ويكون جزءاً منه بينما يوجد العنصر الآخر خارج ذلك النسق . و يحاول العنصر الأول أن يتحكم بالنسق الأدبي من الداخل ضمن المقاييس التي

يضعها العنصر الثاني . ويمثل العنصر الأول النقاد والمرجعون الأدبيون وأساتذة الأدب والمتجمون وغيرهم من يعيد الكتابة والذين يحورون الأعمال الأدبية حتى تتوافق مع شعريات وأيديولوجية عصرهم . أما عنصر التحكم الثاني فهو الرعاية الأدبية ، التي يقصد بها القوى (الأشخاص والمؤسسات) التي تساعد أو تعيق كتابة وقراءة وإعادة كتابة الأدب . ويهتم الرعاة الأدبيون بأيديولوجية الأدب أكثر من اهتمامهم بشعرياته .

ربما كان حقل التربية هو أحد الحقول التي تتواجد فيها الرعاية الأدبية وتبرز . ويكون ذلك بشكل خاص في مجال تنظيم دراسة الأدب كمقرر في المدارس والجامعات ، إذ تميل التربية إلى نشر الشعريات السائدة وعلى الشعريات المنافسة أن تحصل على موقع مُسيطراً أو شبه مسيطراً إذا رغبت في أن يكون لها أثر على التربية .

وتؤسس الشعريات المسيطرة التي تقدمها المؤسسة التربوية القالب الفعلي الذي يبدأ الطلاب باستعماله عند معاجلتهم للأدب ؛ وهذا يعني بلغة غراماشية Gramschian ، أن التربية تقوم قبل كل شيء بالتأكد من أن قالباً عقلياً معيناً يحتل موقع السيطرة في عقل الطالب . أي أن الطالب أو الطالبة سيعتقد بأن ما يفكرون به أمر عادي ويفديهي ولا يخطر بباله في أغلب الأحيان إمكانية أن الأمور ليست بالضرورة كذلك .

الأدب إذن نسق تعدد له معايير وأعراف ليست ثابتة لجميع العصور ولم يقم أفراد بتأسيسها مع أنها يمكن أن تكون قابلة للتعديل على أيديهم .

وتكون المعاير والأعراف دستوراً يستطيع بموجبه القارئ والكاتب أن يتواصل . وب مجرد أن يتأسس النظام الأدبي يميل لأن يحاول الوصول إلى حالة ثابتة ، حالة توازن فيها جميع العناصر بعضها مع بعض ، ومع البيئة . وتعمل الأنظمة المتحكم بها تحكمًا دقيقاً على تعين أفراد لإدارة مؤسسات أقيمت خصيصاً لضمان حماية تلك الحالة الثابتة . مثال ذلك الأكاديمية الفرنسية وغيرها من الأكاديميات . إلا أن هناك عاملين في النسق الأدبي ، كما هو الحال في الأساق الأخرى ، يميلان إلى معادلة هذا التطور . وتنشأ الأساق حسب مبدأ التقاطب الذي يقول إن كل نسق ينشيء في آخر الأمر نسقه المضاد (مثال ذلك الطريقة التي قلبت بها الشعريات الرومنتية الشعريات النيوكلاسية رأساً على عقب) ، وكذلك مبدأ الدورية ، هو يعني أن جميع الأساق قابلة للتغيير . ويمكن وصف نشوء نسق أدبي على أنه التفاعل المركب بين الميل نحو حالة ثابتة والاتجاهين المتضادين اللذين ورد ذكرهما الآن والطريقة التي يحاول بها عنصر النسق الموجه والمعدل (أو الرعاية الأدبية) أن يعالج الصراع المحروم . ويستطيع النسق الأدبي أن يحاول إبطال معادلة كل تغيير لأطول مدة ممكنة كما هو الحال بالنسبة للنظام الكلاسي العيني . ويستطيع أن يكون قابلاً للتغيير بشكل أساسى كما هو الحال بالنسبة للنسق الأوروبي الأمريكي في الوقت الحاضر ، أو يستطيع أن يحاول التحكم في سرعة التغيير عن طريق الرقابة ووسائل أخرى أقل مذاقاً . وفي معظم الحالات سيحاول أن يختضن التغيير عن طريق إعادة الكتابة .

وأخيراً تتفاعل الأساق الأدبية المختلفة فيها بينما يؤثر بعضها في بعض .

وإذا استعملنا التعبير الفني المطلوب - وهو لاذع وفي محله بعض السيء في هذه الحالة - نقول إنها في حالة تماس واشتراك في السطوح . وبيداً هذا التماس والاشتراك عادة عندما يُقرُّ أنصار نسق أدبي أدنى . بعلو مكانة نسق آخر .

ويقدم الرعاية الأدبية ، أشخاص ليسوا بالضرورة أسرة مدربة أو ليس الرابع عشر فقط أو مجموعة من الأشخاص كالجمعيات الدينية أو الحزب السياسي والباطل الملكي والناشرون سواء احتكروا تجارة الكتب فعلياً أو لم يحتكرواها ، وأخيراً وليس آخرأ وسائل الإعلام . إنها لفكرة تبعث على الاتزان حقاً إن (هيئة الإذاعة البريطانية) B.B.C هي أغنى وأكبر راعٍ أدبي في التاريخ » . وتتألف الرعاية الأدبية بشكل أساسى من ثلاثة عناصر يمكن مشاهدتها وهي تتفاعل في تجمعات مختلفة . هناك العنصر الأيديولوجي الذي يكبح ويحدد اختيار وتطور كل من الشكل والمضمون ، وهناك أيضاً العنصر الاقتصادي . ويتأكد الراعي الأدبي من أن الكتاب ومن يعيدهون الكتابة قادرون على العيش بإعطائهم تقاعداً أو بتعيينهم في وظيفة (مثال ذلك الكاتب تشوسر) الذي عمل بالتتابع سفيراً للملك ومراقباً جريحاً على الصوف وجلود الأبقار وجلود الأغنام ووكيلًا لمدير أحراش نورث بذرتون North Petherton) أو بدفع جعل عن عائدات بيع الكتب أو بتوظيفهم كأساتذة ونقدية ومرجعين . وأخيراً هناك أيضاً عنصر المرتبة فقبول الرعاية الأدبية معناه الانخراط في أسلوب معيشة المجموعة الداعمة سواء أكانت بلاط لويس الرابع عشر أو أي من الثقافات الأدنى المعاصرة .

وتكون الرعاية الأدبية غير متنوعة في طبيعتها عندما يقوم بتصريف عناصرها الثلاثة نفس الشخص أو المؤسسة كما كان الحال في الماضي في معظم الأنساق وكما هو الحال في الدول ذات النظام المجموعي Totalitarian .

وتكون الرعاية متنوعة عندما يكون النجاح الاقتصادي مستقلًا نسبياً عن العوامل الأيديولوجية ولا تجلب بالضرورة المرتبة معها - ليس في أعين من يسمون أنفسهم بالنخبة الأدبية على أقل تقدير . ويرد في أذهاننا في هذا المجال أشخاص مثل جودت كرانز Judith Kranz أو هارولد روينز Harold Robins .

وفي الأنساق غير المتنوعة الرعاية الأدبية تتوجه جهود الراعي الأدبي بشكل رئيسي نحو الحفاظ على النسق الاجتماعي ككل ، وعلى النتاج الأدبي المقبول أو المشجع أن يدعى بأنه يعلى من شأن هذا الهدف أو أن لا يكون نشطاً ضده على أقل تقدير . هذا لا يعني القول أن أي أدب آخر لن يتبع داخل هذا النسق وكل ما في الأمر أنه سيُطلق على مثل هذا الأدب كلمة (نشق) أو ما شابه ذلك . وبمجرد أن تتم كتابته سيجد صعوبة كبرى في أن ينشر أو يُقرأ في الأوساط الرسمية أو أن يُنحى جانبًا ليوضع في مصاف الأدب (الشعبي) أو (الأدنى) . ونتيجة لذلك تنشأ حالة راهنة من الانقسام الأدبي كما هو الحال في معظم الأنساق غير المتنوعة الرعاية التي يعتبر فيها الأدب دون خلاف معدلاً لإنتاج شلل أو زمرة خاصة قد تكبر أو قد تصغر تعمل ضمن تلك المجموعة الراعية أدبياً والتي بيدها زمام السلطة . لقد أنتجت الامبراطورية العثمانية على سبيل المثال ، أدباً مقصوراً على زمرة أو شلة متمركزاً حول البلط في استانبول . وقد صيغ هذا الأدب حسب الأنماط الغربية الكلاسية بينما لم تحمل

الزمرة المسيطرة معظم الأدب المنتج والذي بني على نهادج تركية محمل الجد ورفضته على أنه (شعبي) هذا إذا حظي بالإشارة إليه . وقد رُقي نفس هذا الأدب (الشعبي) إلى مرتبة الأدب (القومي) بعد تغير الرعاية الأدبية إثر ثورة أتاتورك .

وفي بعض الحالات كان الضغط ضد اعتبار العمل الأدبي شعبياً شديداً لدرجة أن الكتاب أنفسهم آثروا أن يقتصر تداول نتاجهم الأدبي على الأعضاء الآخرين من الزمرة والشلة المسيطرة فقط على أن يخاطروا بخسران مكانتهم الأدبية . وينطبق هذا على الأدب الإنكليزي خلال فترة حكم آل تيودور فقد رفض الكتاب الذين كانت المطابع تحت تصرفهم لنشر أعمالهم الأدبية أن يطبعوا كتبهم .

إن قبول الرعاية الأدبية يعني بالتأكيد أن الكتاب ومعيدي الكتابة يعملون ضمن المعايير التي يضعها رعاياتهم الأدبيون وأنهم ليسوا فقط على استعداد لأن يُضفوا الصيغة القانونية على مراكز رعايتهم وعلى سلطانهم بل قادرون على ذلك أيضاً . ويتبين هذا الأمر بقوة من قصائد المدح الأفريقية ومن قصائد المدح في النظام الإسلامي ومن الكثير من القصائد الغنائية من نوع الأود (Ode) التي كتبت في مدح الرفيق ج . ستالين .

تميل الأساق الأدبية ذات الرعاية الأدبية غير المتنوعة أن تنتج كتابات معادة تحافظ على النظام السائد ؛ ويتوجه النقد الأدبي نحو اتباع المعايير السائدة - كما هي الحال بالنسبة للعديد من النصوص النيوكلاسية حول الشعرية - ويكون تصنيفياً في طبيعته بشكل رئيسي ، وهو لا يحتمل ، أو قلما

يتحمل وجود أعمال أدبية فعلية (مثل المهزلة المأساوية أو الملحة الساخرة)
لا تتطابق مع الأنماط المعترف بها .

لقد نشأ في غرب أوروبا ويشكل خاص في إنكلترا نظام اجتماعي قادر على إيواء رعاية أدبية متنوعة حيث يفترض أن قوانين حقوق الطبع لعام ١٧٠٩ قد حررت الكاتب الناجح من الاعتماد الاقتصادي على راعيه الأدبي . وفي الواقع الأمر لم تكن قوانين حقوق الطبع سوى استبدال الأرستقراطي أو الأسقف أو الملك أو الملكة بالناشر البورجوازي كراع أدبي . ويبدو أن الخلاف الرئيسي يكمن في مدى التعدد الأيديولوجي الذي جعلته حالة التنور مكناً نظرياً على أقل تقدير .

وما زال الخط الفاصل قائماً إلا أن معايير الانحراف الأيديولوجي أصبحت أكبر من ذي قبل شأنها في ذلك شأن فرص الربح ، كما أعطي الكتاب ذوو الإمكانيات (التحريرية) من ناحية أيدلوجية زاوية أوسع للحركة . فعندما منع (لسونغ) ، على سبيل المثال ، من الاستمرار في كتابة نشراته ضد الأرثوذكسية البروتستانتية لم يُحرق على الخازوق أو يشحن إلى معسكر للاعتقال بل بدأ بكتابه (ناثان الحكيم) .

كان للتقدم التقني في فن الطباعة عام ١٨٠١ ولزيادات في عدد السكان

وارتفاع مستوى الأبجدية (معرفة القراءة) أثراها في تحقيق ما جعل ممكناً نظرياً .
منذ عام ١٧٠٩ في الجزر البريطانية على أقل تقدير . وكانت إحدى نتائج هذا التطور طبعاً الانقسام بين الأدب العالي والأدب المتدني ، وهو أمر قد وثق بشكل متسع ونذهب بشكل أكثر اتساعاً . ويتعذر آخر يأخذ طابع النظامية يمكن القول أن الفصل المتزايد للمرتبة العلمية عن العناصر الاقتصادية ضمن الرعاية الأدبية يؤدي إلى توسيع متزايد لمفاهيم الأدب (الذي لا يتأثر بالمؤثرات الخارجية) بقصد حماية الأدب العالي من أن تدنسه قوة السوق . ويستطيع المرء أن يقول إن الثقافة العالية كانت تتطلب الإنقاذ من الماديين منها كلف الأمر خاصة في وقت ساعدت فيه التكاليف وفرص ربح أكبر على صعيد لم يحمل به من قبل على إيجاد أعداد أكبر من الماديين .

والنتيجة الأخرى لهذه الأوضاع هي المنافسة بين كتاب الأدب الأدنى للحصول على شريحة من السوق والمنافسة بين كتاب الأدب الأعلى سعياً وراء المرتبة العلمية التي يمنحها الخبراء . وتؤدي هذه المنافسة إلى تجربة وسائل فنية جديدة لم يستعملها (الآخرون) أو إلى مواضيع جديدة أعتقد أنها غير صالحة للأدب وذلك حسب المعاير الأيديولوجية السائدة أو إلى كلّيهما .

وكان نصيب الأدب الأدنى من السوق حصة أكبر بكثير من نظيره الأدب العالي الذي يميل للبقاء حياً بشكل رئيسي بضغط نآخر قلعة جأ إليها متعهدو الثقافة العليا وهي الكليات والجامعات . وفي (الشكل)

و (المضمون) يميل الأدب الأدنى - وهو الأدب المسؤول مباشرة أمام ذوق الأغلبية - لأن يكون أكثر حافظة من رديفه الأعلى لأن الأخير يميل لأن يكون أكثر تجديداً إذ أن خسارته أقل وتبعداً لذلك فهو أكثر صعوبة في التنبؤ بقيمة في سوق التجزئة ، وعلى سبيل المثال تستطيع رومانسيات (هارلوكوبن Harlequin) أو رواية الرعب أن تعتمد على سوق ثابتة من القراء لأن معادلتها الأساسية لا يُعبّث بها كثيراً . ولكن يمكننا أن نبدي نفس الملاحظة حول القصة الشعرية الإنكليزية في القرن التاسع عشر وهي ترتبط عادة بأرباب الأدب العالي ، أمثلة بايرون الذين أسسوا قالب هذا الشكل الأدبي .

تلعب الكتابات المعادة دوراً هاماً في الصراع من أجل السوق ، فقد حصلت على شيء من القيمة الدعائية في كل من الأدب العالي حيث تستعمل لإعلاء شأن نصوص مبنية على شعريات ما والأدب الأدنى حيث تستعمل لزيادة المبيعات . وكانت المراجعات النقدية في الجرائد والمجلات أكثر أنواع الكتابات المعادة لهذا الغرض في النسق الغربي ولكن ظهور الكتاب في أحاديث تلفزيونية والتعريف بالكتاب بقصد الدعاية قد فاقا بازدياد المراجعات النقدية . والتعريف بالكتاب دعائياً هو نوع من الحد الأدنى من النقد يتمركز بشكل مكشوف على إعلان للمبيعات وخاصة إذا كانت ترافقه تعليقات موافية يقوم

بها مؤلفون من توطدت سمعتهم العلمية ونهجوا نهج الكاتب المطروحة أعماله في السوق . ومع ذلك لجأ الطباعون الألمان في القرن السادس عشر إلى الطلب من مؤلفين معروفين جيداً إعطاءهم كتب تزكية وتقديم تطبع مع مؤلفات الكتاب الجدد أو أنهم زيفوا مثل هذه الكتب . فيما يلي التعريف الدعائي الذي عاصر مسرحيته (ريتشارد الثالث) لشكسبير : « مأساة الملك ريتشارد الثالث الذي يحتوي على مؤامراته الخيانية ضد أخيه كلارنس وعلى قتل أبناء أخيه البريئين الباعث على الشفقة وعلى اغتصابه العرش كطاغية وعلى جميع مسار حياته البغيضة ، وميته التي استحقها ، كما مثلها مؤخراً خدم اللورد شمبرلين »^(١٥) .

شغل التعريف الدعائي في هذه الحالة صفحة العنوان للمسرحية المؤلفة من ثلاثين أو أربعين صفحة ؛ وقد ألصقت على الأعمدة في أماكن بارزة للاعلان عن محتوياتها .

لا تحدد اللغة أو الكيان العرقي أو السياسي حدود النسق الأدبي وإنما تحددها الشعريات المشتركة . ويمكن القول إن الشعريات تتكون من عنصرين : أحدهما قائمة من الوسائل الأدبية والأشكال والجمل والشخصيات والمواصف النموذجية والرموز ، وثانيهما مفهوم معين عن دور الأدب في المجتمع ككل . وفي مرحلتها التكوينية تعكس الشعريات الأساليب الأدبية (ووجهة النظر الوظيفية) للنتاج الأدبي السائد في النظام الأدبي في الوقت الذي تم فيه تصنيف الشعريات وتدوينها لأول مرة . وبمجرد أن يتم تصنيفها فإنها تؤثر على تطور نظام ما تأثيراً التزاماً بهذا النظام . وتبرز (الشعريات النظامية في ثقافة ما بعد أن يتولد نسق أدبي فعلى وعندما تبني مفاهيم نقدية هامة على شكل أدبي ازدهر أو اعتبر معيارياً في تلك الفترة . ويولد توافق النقاد الرئيسيين مع الشكل الأدبي المدروس النسق الأدبي . لقد اعتبر أفلاطون وأرسطو التقليد الميزة الأساسية للأدب لأنهما اتخذوا من الدراما معياراً لها »^(١) .

إن تصنيف الشعريات لتكون معياراً هو من عمل النقاد الذين ليسوا بالضرورة من النوع الذي نقرنه بهذا الاسم حالياً بشكل آلي تقريباً . لقد تم تصنيف الشعريات كمعايير في الأدب الأفريقي في (النسق الكلاسي) كما تم في أفريقيا الصحراوية جزئياً عندما كانت بلدانها تتتطور من حوالي بداية فترتنا حتى قدم الرجل الأبيض وما بعد ذلك .

إلا أن عدم وجود السجلات المكتوبة في النسق الأفريقي منع قيام

مجموعة من النقاد المحترفين ؛ ولكنها على كل حال لم تمنع إنتاج الأدب كأدب وهذه فكرة تبعث على الاتزان .

إنه من الخطأ الاعتقاد بأن (المفاهيم النقدية الهامة) تفرغ دوماً في صياغة محددة واضحة في جميع الأسواق الأدبية . فهي لا تجد مثل هذه الصياغة في النسق الأفريقي مع أنها تعمل فيه بشكل مؤكّد . وهي أيضاً لا تجد الصياغة المحددة والواضحة في النسقين الأدبيين الصيني والياباني وهي على أقل تقدير ليس كما يتوقعها قراء الأدب الغربي . وفي المراحل التكوينية للنسقين الصيني والياباني لم تكتب هذه المفاهيم النقدية شعراً أو نثراً منطقياً بل ضُمنت بشكل خفي في دواوين مثل (شيه شيئا) و (تشوتسو) في النظام الصيني ومثل ما هفوشو وكوكيوشو في النظام الياباني .

وربما كانت عملية التصنيف والتبويب أكثر وضوحاً في تلك الأنظمة التي اتجه التعليم فيها للاعتماد على الأمثلة المكتوبة أكثر من المفاهيم مما هي في تلك التي اتخذ التصنيف والتبويب فيها شكلاً نثرياً أو شعرياً منطقياً مبوباً تنوعات من الممارسات القائمة غالباً عن طريق تجريد (قواعدها) و (اعتماد) هذه القواعد ليتبعها كتاب المستقبل كما هو الحال في كتب الشعريات المقررة المألوفة في الأسواق الهندية والإسلامية وبشكل خاص الأسواق الأوروبية الغربية .

ويؤدي تبويب الشعريات أيضاً إلى تقويم النتاج الأدبي لبعض الكتاب الذين تُرى أعمالهم على أنها تعمل وفق الشعريات المبوبة وبدًا تصبح معياراً لهذه الشعريات ومثلاً يحتذى به كتاب المستقبل ، وتشغل مكانه مركبة في تدريس الأدب . وتغيل الكتابات المعادة لأن تلعب دوراً في تأسيس معيار للنظام الأدبي

لا يقل أهمية عن أعمال الأدب الأصلية . ولقد تم ذكر أرسطو وأفلاطون إلا أن الشخصين المسؤولين في الدرجة الأولى عن تأسيس معيار الأدب اليوناني كما هو الآن إلى حد ما هما مكتبيان مجھولان عملاً في المكتبة الكبرى في الإسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد وهم أرستوفينس البيزنطي (Aristophanes of Byzantium)

وارستارخوس الساموثراسي (Aristarchus of Samothrace)

وبشكل مماثل نجد أن المعلقات في النظام الإسلامي - وهي القصائد الأصلية السبع الكبرى المكتوبة بماء الذهب والمعلقة داخل الكعبة في مكة (ربما كانت هذه المعلقات أكبر مثال ملفت للنظر على عملية جعل عمل أدبي معياراً) - كان يصعب عليها الوصول إلى المكانة التي وصلنها عن طريق جهود الشعراء الذين صاغوها فقط . ويعود الفضل في جعلها معياراً إلى جهود الرواة إلى حد كبير . وهؤلاء الرواة هم الشعراء المترنون الذين بدأوا مهنتهم كمنشدين للشعر محترفين فنشروا بذلك شهرة معلميهم الذين ترناوا على أيديهم .

وفي الأسواق المتنوعة الرعائية الأدبية تحاول المدارس (النقدية المختلفة) أن توسع معاييرها الخاصة بها وتحاول كل من المدارس أن تقدم للناس معاييرها الخاصة بها ، وتحاول كل مدرسة أن تقدم للناس معاييرها على أنها المعايير (الحقيقية) . وربما كانت أكبر محاولة كاسحة لتأسيس مثل هذه المعايير في مجال الأدب الإنكليزي في الماضي القريب هي تلك التي قام بها ليفز (Leavis) في مجلة (تمحيص) (Scruting) . ولا حاجة للقول إن مثل هذه المعايير تصبح ذات تأثير فقط عندما تُنشر بنشاط عن طريق التعليم وهي حقيقة كان (ليفز) سريعاً

في تحقيقها بشكل غير اعتيادي .

يتم تبويب الأحكام في وقت ما وب مجرد أن يتم ذلك تكتسب الشعريات حياة خاصة بها منفصلة بذلك وبشكل متزايد عن التطورات اللاحقة في بيئة النسق الأدبي . إلا أن الشعريات عرضة للتغيير مع أن معظمها تقدم نفسها على أنها أبدية ثابتة بالاحتكام غالباً إلى مرحلتها التكوينية (وهذا ما يبدو متناقضاً) على أنها القاعدة التي تستمد منها قوتها ألا وهي الزمن المعن في القدم . إن التغيير في شعريات النسق الأدبي قلما يحدث بنفس السرعة التي يتم بها التغيير السائد في بيئة ذلك النسق . فقد كتبت القصائد الغنائية من نوع (السونت) ، على سبيل المثال ، عندما كان الحصان أسرع وسيلة للنقل ؛ ولا زالت هذه القصائد تكتب بتعديلات طفيفة في عصر السفر بالطائرة النهاية .

ويشكل مثالاً مرت الشعريات الأوروبية بتغيير جذري من العصور اليونانية والرومانية إلى العصور الوسطى وعوده إلى عصر النهضة . ونظراً لأن أفلاطون وأرسطو اتخذوا المسرحية معياراً لها لذا اعتبر التقليد الميزة الأساسية للأدب . إلا أن العصور الوسطى لم تعرف إلا القليل من الفن المسرحي . وفي الحقيقة تخيل إيسيدورس الإشبيلي بأن (الدراما) عنت أن المؤلف قرأ نصه بصوت عال بينما قام الإيمائيون بتمثيل ما كان يقرأ . وهذه محاولة طريفة مع أنها ساذجة للتوفيق بين مفهوم الشعريات القائمة والحقائق التي يمكن ملاحظتها في بيئة النسق الذي اتبعه (إيسيدورس) وبتعبير آخر حاول التوفيق بين ما قرأ في خطوطاته وما رأى خارج شباك منزله .

ونتيجة لذلك كان الأدب الذي نشأ في بروفانس الذي كان يدين بالقليل لأرسطو مبنياً على الشعر الغنائي وليس الدراما . ولقد أصبح أساساً لكل نسق الأدب الأوروبي الوسيط مما يقرب ذلك النسق من المفاهيم الأساسية للآداب غير الغربية التي سادت فيها القصيدة الغنائية في وقت التبويب كأحكام ، وتبعاً لذلك أثرت على المفاهيم النقدية الهامة لأنساق ظهرت فيها المسرحية في وقت لاحق جداً .

ربما كان خير مثال مقنع على أن حدود الأنساق الأدبية تتخطى اللغات والكيانات العرقية والسياسية هو ما نجده في النسق الأدبي الأفريقي (الكلاسي) الذي نجد فيه شعريات مشتركة بين أكثر من أربعة آلاف لغة في أفريقيا جنوب الصحراء . ويبرهن النسق الإسلامي أيضاً عدم جدواي أية محاولة لقصر الأدب على لغة معينة . إن شعريات النسق الإسلامي في عنصرها المتعلق بقائمة الأحكام المبوءة على أقل تقدير (العنصر الوظيفي مرتبتعديلات طفيفة) هي شعريات نشأت في الجزيرة العربية (ويعتبر آخر » تناسب اللغة العربية « وهي لغة سامية) اقتبستها اللغة الفارسية وهي لغة هندية أووروبية وساهمت بإدخال شكل أدبي جديد وهو الرباعيات ، كما اقتبستها اللغة التركية ، وهي لغة فينو- أوغرية (Finno - Ugrian) ، واللغة الأوردية هي لغة نشأت من مزيج من الفارسية والهندية .

ويعود السبب في أن العديد من الباحثين في الأدب ما يزالون يرغبون في قصر الأدب على لغة أو على كيان سياسي إلى التطور في العنصر الوظيفي للشعريات الأوربية الأمريكية . الذي حصل قبل مئة وخمسين عاماً : وهذا التطور هو ما يدعى بالرومانتية . ومع أن الرومانتية هي مثال رائع على الطريقة

التي تتحلى بها الشعرية اللغات والكيانات العرقية والسياسية فقد أصرت الرومانية على أن اللغة تمثل حقاً العنصر الأساسي للعمل الأدبي ، ويعبر آخر جعلت اللغة التي تم بها الإنتاج الأدبي تطوق الأدب وتحيطه . أضف إلى ذلك أن المفهوم الروماني لأولوية اللغة الأم وهي اللغة القومية ، قد نجح في إزالة حقيقة أنه منذ القرن الثامن حتى القرن الثامن عشر - على أقل تقدير - لم تكن جميع الأدب التي وصفت بأنها (قومية) أحادية اللغة بل ثنائية على أقل تقدير ، تعمل بين قطبي اللاتينية من جهة وما كان يطلق عليه اسم (اللغة الدارجة) من جهة أخرى . إن التركيز اللاحق على اللغة الواحدة في كتب تاريخ الأدب قد أعطانا أقل من نصف الصورة في معظم الحالات .

وعلى سبيل المثال يُخضع كل طالب إنكليزي للقصائد الإنكليزية التي كتبها جون ملتون ولكن القلة من هؤلاء الطلاب تكتشف فيما بعد وجود كاتب لاتيني يدعى جون ملتون مرتبط بسميه الإنكليزي في أكثر أنواع الاتحاد شخصية ، إن تقليل جون ملتون ، الذي حاز على شهرته الأولى كشاعر في إيطاليا بقصائده اللاتينية ، ليصبح ملتون الإنكليزي لسخف واضح . وإنه لسخف مماثل أن نقلص الأدب الذي أنتج في الجزر البريطانية خلال حياته ليقتصر على الأدب المكتوب الإنكليزية . ولكن هذا هو ما حدث بالضبط بتكرار واضطرار حتى بات الجميع يعتبرونه الصورة (الحقيقة) ، وهذا ما يؤلف صلب الكثير من الكتب المدرسية التي تدعي أنها تعرض تاريخ الأدب الإنكليزي بينما تعطي في الواقع الأمر مجرد صورة تنسجم مع الشعرية الرومانية .

ولا يخضع عنصر الشعريات للنسق الأدبي المتعلق بقائمة أحكامها المبوبة للتأثير المباشر الفوري من البيئة بمجرد أن تغضي المرحلة التكوينية للنسق . أما العنصر الوظيفي فهو أكثر ميلاً لأن يخضع بشكل مباشر إلى ذلك التأثير . ويظهر هذا بوضوح في المواضيع المكتوبة في مراحل متعددة للنسق . وهناك على سبيل المثال موضوع يرتبط بنشوء الرواية في النسق الأوروبي وهو موضوع البطلة الشابة الفاضلة التي يضطهدتها الأرستقراطي الشرير ثم يغورها ويهجرها . يتكرر هذا الموضوع بعد قرن تقريباً وتُستبدل البطلة التي تتسمi للطبقة المتوسطة ببطلة أخرى تتسمi إلى الطبقة العاملة كما يستبدل الرجل الأرستقراطي الشرير بأخر غني ينتمي إلى الطبقة البورجوازية . إلا أن التطورات في بيئة النسق الأدبي مثل التخفيف الذي جرى على القيود الأخلاقية المتشددة والتزايد المستمر في إمكانية الحصول على وسائل منع الحمل قد ساهمت في سلب ذلك الموضوع الكثير من أهميته الموضوعية . وفي الحقيقة يميل هذا الموضوع الآن للظهور وبشكل رئيسي في المسرحية الهزلية أو التقليدية الساخرة .

وتميل المواضيع والعنصر الوظيفي في شعريات ما - إلى حد أقل - إلى ممارسة تأثير مجدد على النسق الأدبي ككل بينما يميل العنصر الذي يعتمد على قائمة الأحكام المبوبة في شعريات ذلك النسق إلى ممارسة تأثير محافظ . إن الشعريات ، آية شعريات ، ترك مجالاً لما يسميه بيرس (Pierce) الاختطاف بالمقابلة مع (الإدخال) (induction) والاطراح (deduction) ويطلب (الاختطاف) معرفة الشعريات والقدرة على تغييرها بشكل يستطيع فيه أولئك الذين يواجههم التغيير أن يتعرفوا عليه وعلى الشعريات في آن واحد ،

وعلى سبيل المثال عندما أخضع سرفانتس رومانسيته الفروسية إلى عملية (الاختطاف) والتي نتج عنها عمل مثل دون كيشوت حصل قراؤه الأوائل على متعتهم إلى حد ما من المقارنة بين الاختطاف والشعريات . وبشكل مماثل وعلى مستوى أكثر شكلية فإن الاختطاف الذي أخضع شكسبير له القصيدة الغنائية من نوع (السونت) لا يزال يحمل اسمه حتى يومنا هذا .

إن سلسلة من الاختطافات أو (اختطافاً) واحداً قد يؤدي إلى تغيير للشعريات إلا أن هذا التغيير من النوع الذي تظل فيه الشعريات الأصلية مرئية في الخلفية . ويتعبير آخر يقبل النظام التجديد بعد أن يصبح هذا التجديد تقليداً واصطلاحاً فقط ، وعندما يبدأ كتاب آخرون بالخذوهذو زميلهم الذي اقترح التجديد لأول مرة وعندما يبدأ كتاب الإعادة الكتابة حوله كأنه قد استقر في النظام .

ويمكن للتغيير في العنصر الوظيفي للشعريات (على سبيل المثال المفهوم الرومنتي للكاتب ووظيفة الأدب بشكل عام) أن يؤدي إلى تغيير في العنصر المتعلق بقائمة أحكام الشعريات المبوءة . (فالإلغاء) الرومنتي لقواعد الشعريات النيوكلاسية كان في جوهره التخلّي عن مفهوم الشكل الأدبي الصافي الذي لا يقبل (بالاطراح) وفي الناحية النظرية على أقل تقدير - لصالح نظام أكثر تركيباً - يسمح لدرجة أكبر من الاطراح ، مما يجعل بالإمكان استيراد عناصر من شكل أدبي (صافٍ) إلى شكل أدبي آخر واتساع مزيج من الأشكال الأدبية فيصبح المزج القاعدة لا شواذها . لذلك استمرَّ الشعراء الرومتيون بعد إلغاء الأشكال الأدبية في إنتاج القصائد الغنائية من نوع (الأود) .

و (السونت) مع أنها لم تعد تلتزم بنوع معين من الأسلوب الكتابي الثابت وغير القابل للتغيير في جميع القصيدة كما أنها لم تعد تتقييد بعدد معين من الموضوعات .

وأخيراً إن الشعرية المتغيرة والقابلة للتغيير ستحدد آية أنواع من الأعمال الأصلية للأدب وأية إعادات للكتابة تكون مقبولة في نظام ما وتسعمل كمحك اختبار يستخدمه الأساتذة والنقاد وغيرهم لتقرير ما يقبل وما يرفض . وبهذه الصفة يكون لها أثر كبير جداً على تفسير الأنساق الأدبية .

إن إعادات الكتابة بأوسع ما في التعبير من معنى قد قصد بها تكيف الأعمال الأدبية وإعدادها لجمهور معين أو / وللتأثير على الطريقة التي يفهم بها القراء العمل الأدبي . مثال ذلك إعادة كتابة (رحلات غليفر Guliver's Travels للأطفال . ومن الواضح أن الكتابات المعادة تستند على بعض الخطوط العامة وهي في هذه الحالة ذات طبيعة أخلاقية مسيطرة . ففي كثير من إعادات كتابة رحلاته ومخامراته لمصلحة الأطفال لا يطفئ غليفر النار في القصر الامبراطوري في ليليبوت Liliput بالطريقة التي حددتها سويفت Swift بالتبول على الشiran . ولا ينجح هذا الأسلوب من العمل في إطفاء النار بشكل فعال جداً فحسب بل يعمل على ترك رائحة قذرة في القصر جعلت الامبراطورة عدوته اللدود . وفي معظم ما أعيد كتابته للأطفال تظهر الضرورتان (الأخلاقيتان) التاليتان . أولاهما سطل من الماء يُثغر عليه في منطقة القصر يتناسب وحجم غليفر لا حجم الليليبيتين لأن تأثيره في هذه الحالة سيكون محدوداً جداً وقد تم صنعه بشكل مناسب دون أن يُعلل ذلك أو حتى يجعل معقولاً . والضرورة

الثانية هي قبعة غليفر : إذ يركض بسرعة إلى المحيط (وكونه مارداً يساعدة) ليملأ قبعته بالماء ويعود راكضاً ليفرغها فوق القصر . ومع ذلك تغضب الامبراطورة منه في جميع ما أعيد كتابته لأسباب لم تعد واضحة .

يأخذ الكاتب المعيد عملاً أصيلاً ومحوره ليتناسب مع جهور معين ، أي أنه يكتبه حسب ايديولوجية معينة و (أو) شعريات معينة أو أنه يحاول التوفيق بين مجموعتين أيديولوجيتين أي مجموعتين من الشعريات . وقد تعتبر خطبة هرمان غورنخ التي نشرت في سبورت بلاست (Sportpalast) البرلينية في ٣٠ كانون الثاني عام ١٩٤٣ بعد سقوط ستالينغراد إحدى أكثر الأمثلة سماحة على ايديولوجية أعيدت كتابتها : « إننا ملمون بملحمة مخيفة تتحدث عن صراع لم يشاهد من قبل وبعد . وهذا الصراع يسمى صراع النبلنجيين The Struggle of the Nibelungs . لقد وقفوا هم أيضاً في بناء مليء بالنار واللهم وأطفئوا عطشهم بدمائهم ولكنهم حاربوا حتى النهاية المريمة . وتستعر مثل هذه المعركة اليوم ، وبعد ألف سنة من الآن سيتحدث كل ألماني عن هذا الصراع بوجل وهو يتجف من خوف مقدس وسيذكر أن نصر ألمانيا قد قُرِرَ آنئذ وهناك بالرغم من كل شيء » ^(١٧) .

ربما كانت الترجمة أكثر الأمثلة وضوحاً على إعادة الكتابة التي تميل إما إلى تمثيل توفيق بين مجموعتين أيديولوجيتين أو مجموعتين من الشعريات أو إلى أن تستعمل كسلاح في النزاع بين أيديولوجيات أو شعريات متصارعة ضمن النسق الأدبي نفسه . ويحاول النقد وهو الشكل الرئيسي الآخر لإعادة الكتابة أيضاً أن يؤثر على الطريقة التي يقرأ بها القراء عملاً أدبياً . ومن ناحية تقليدية

لقد فعل النقد هذا الأمر طبقاً لشعريات معينة أو أيديولوجية معينة تسيطر في أساق متنوعة أو عديمة التنوع . وتحصل الشعريات المسيطرة على مركزها وتحافظ عليه بمساعدة من نقد تولد على أساس تلك الشعريات . وعلى سبيل المثال يمكن القول أن الواقعية الاشتراكية قد نشرت دون ملل في كثير من الكتب والمقالات . وينطبق هذا القول أيضاً على (اللاتركيبة) كما ينطبق على (النفج الجديد) . ومن ناحية أخرى يستمد النقد الأدبي شهرته وسلطته من الشعريات التي يدافع عنها وينشرها . وهكذا يعتبر النقد عملية توسيع وعقلنة لشعريات ما » .

ويمكن أن نجد أوضح مثال على هذه العملية في موقف ينكسر فيها أدب ما خلال موشور أيديولوجيتين مختلفتين كما هي الحال بالنسبة للأدب الألماني منذ عام ١٩٥٠ على أقل تقدير . ويمكن العثور على أمثلة في الأهمية النسبية التي تعطى للكتاب ومؤلفاته والأراء التي تُبدي بهم وبكتبهم في كتب تاريخ الأدب التي تنشر في الألمانيين منذ الحرب كما تنشر في ألمانيا الوهلمينية (Wilhelminian) وألمانيا الوايمرية (Weimer) . إليكم (هانيه Heine) كما تصفه ألمانيا الوهلمينية : « لقد حاول هانيه أن يقوض دعامة بعد أخرى من دعائم الحياة الدينية بشبق (فوني) . (الفون هو أحد آلهة الحقول عند الرومان) حقيقي ضال من كل جدية ووقار ، ضد المصلحة الكبرى للعلم »^(١٨) . وهذا هو هانيه ألمانيا (الوايمرية) : لقد كان هانيه رومتيأً ألمانياً لأنه ولد في أرض الراين ؛ وليس من قبيل الصدفة أن شاعر لورلي (Loreley) قد قدم لذلك النهر الألماني القديم على التشيريفات الشعرية ، فالراين هو أكثر الأنهار المائية ومع ذلك فإن له في نفس الوقت رسالة أوروبية »^(١٩) . وهذا هو هانيه كما تراه ألمانيا

النازية ؛ لقد انتهى هانيه بالنسبة لكل ألماني جدي فهو الشخص الذي وضعه حتى شخص مثل تيودور مومسن (Theodor Mommsen) على أنه حشالة . وقد انتهى الشاعر بالنسبة لنا إلى أبعد الحدود لأن طابع التكلف اليهودي في عمله يفوق في النهاية ما هو حقيقي فيه »^(٣٠) .

إليكم هانيه ألمانيا الديموقراطية : « لقد كان اكتشاف الشاعر والمفكر البناء في هانيه وفهمه كحليف في قضايا اجتماعية أساسية وكشاعر عبقرى ثوري وديمقراطي أحد المنجزات الرائعة لحركة العمال الآن منذ ماركس وانجلز »^(٣١) . وأخيراً إليكم هانيه ألمانيا الغربية : إن أسباب نقص شعبية هانيه في ألمانيا تكمن تحت السطح السياسي أي في غموض وكثرة تفاسير أعماله وفي المزاج بين العناصر الضرورية والتافهة وفي حقيقة أنه من الصعب جداً أن نفصل بين ما هو خلاق وما هو مجرد شخصي وجدي »^(٣٢) .

الشعريات ، أية شعريات ، هي عامل متغير تاريخياً فهي ليست مطلقة . إلا أن كل شعرية تمثل لأن تفرض نفسها على أنها مطلقة وأن تطرد سبقاتها وتذكر أنها مجرد شيء عابر وبالآخر ترى نفسها على أنها النتاج الضروري لعملية نمو .

وتحاول كل شعريات مسيطرة أن تحمد أو أن تحكم على أقل تقدير بمصادر قوة النسق . ولكي تحتفظ بوضعها (المطلق) أطول مدة ممكنة يتوجب على الشعريات المسيطرة أن تنكر تاريخ الأدب الذي تسيطر عليه أو تعيد كتابته على أقل تقدير . وعليها بالضرورة أن تكون منقصة : إذ يتوجب عليها أن تتتجاهل أو تنكر بعض مظاهر الأعمال الأدبية التي تعارض عقائدها . لذلك يحيط النقد

الأعمال الأدبية المكتوبة حسب قواعد شعريات معايرة لتناسب ومواصفاتها ، وبتعبير آخر عليه أن يعيد الكتابة . وربما كانت الترجمة وتحرير الأعمال الأدبية والمجلات الأدبية والنقد والتاريخ الرسمي أكثر أشكال إعادة الكتابة اتساحاً . ولا شك أنها جيئاً بين الأشكال الأدبية التي مورست خلال فترات طويلة من الوقت في معظم الأنظمة الأدبية .

وربما كان التعليق بالمقارنة بالنقد ، أقدم وأعم أنواع الكتابات المعادة في الأساق الأدبية التي تعتمد على الكتابة . وقد أثبتت المختارات الأدبية وهي أيضاً شكل آخر من أشكال إعادة الكتابة أنها شديدة الأثر في الإبقاء على النسق الأدبي محافظاً لا يتغير لأنها تقدم مقطوعات من أعمال مؤلفين تم الاعتراف بهم واتخاذهم قدوة لأجيال من المتعلمين .

وفي أغلب الأحيان يكون انحيازها الأيديولوجي والشعرياتي واضحاً جداً . وتعتبر مراجعة الكتب والتعریف بها وتكيف الأعمال الأدبية لأوساط مختلفة مثل التعليم والمسلسلة الهزلية والتلفزيون أشكالاً من إعادة الكتابة أكثر حداثة . وتحافظ بعض الكتابات المعادة على جميع عناصر أصوتها تقريباً كما هو الحال بالنسبة لترجمة كتاب مثل (دون كيشوت) بينما يحتفظ الآخرون بالعنوان والخطوط العامة للحركة . فقط كما هو الحال بالنسبة لنسخة مخصصة للأطفال أعيدت - وباللغة الإسبانية ذاتها . وتوجد الكتابات المعادة جنباً إلى جنب مع أصوتها ويشكل خاص في مجال الترجمات والمقطفات من المختارات الأدبية . وبما أن قدرة الإنسان على تعلم اللغات محدودة لذا يتوجب على كل إنسان أن يقرأ بعض مؤلفات الأدب العالمي بشكل أعيدت كتابته .

لذلك يمكن القول أن الكتابات المعادة ، أكثر من أصوتها ، تحافظ على بقاء النسق الأدبي كنسق : « لذلك يعتبر بعد الاستقبالي من التواصل الأدبي في العملية التاريخية للتطور الأدبي ذا أهمية مماثلة للعمل الأدبي نفسه »^(٣) . وبكلمات أخرى تكون الكتابات المعادة من بين أهم الملامح في أي نسق أدبي ، ولكن لا يمكن أن يُعترف بهذه القيمة من خلال نموذج للدراسات الأدبية يؤكّد على التفسير وعليه أن يستمر في تأكيده على الأصالة والعبقرية إلى غير ذلك لكي يستطيع أداء وظيفته . ومع ذلك فالتأثير الذي قد يحدثه الأدب على المجتمع في هذه الأيام وفي هذا العصر قد ينبع عن الكتابات المعادة كما ينبع عن الكتابات الأصيلة . ولا تقتصر هذه الأوضاع على أيامنا هذه وعصرنا هذا : فكرروا فقط إلى أي مدى استطاعت إعادة الكتابة التي قام بها تشارلز لامب (Charles Lamb) عام ١٨٠٧ في كتابه (حكايا من شكسبير) Tales from Shakespeare التي شاركت الأصل في خطوط حبكتها بشكل رئيسي ، أن توطن شكسبير على أنه المسرحي المعتمد في اللغة الإنجليزية .

ولا يقتصر عمل الكتابات المعادة على أداء عمل الأصل هدفاً ومدىً على جميع المستويات ولا سيما حين يفتقر القراء إلى الميل أو الوسيلة أو الدافع ليذهبوا أبعد من الكتابة المعادة ويتصلوا بالأصل الذي صدرت عنه ، بل إن الأدب الذي لا تُعاد كتابته لا يتحقق له ، بكل بساطة ، البقاء في النسق وما لا شك فيه أنه كان هناك أدب كتبته المرأة للمرأة قبل السنتين من هذا القرن إلا أنه لم يعترف به إنه كذلك قبل ذلك الوقت ليس بسبب القيمة الذاتية للكتب ذات العلاقة التي بقي مستواها ثابتاً لم يتغير بل نتيجة دفع قوي في مجال واحد من مجالات الكتابة المعادة وهو مجال النقد مقرّوناً بنشر طبعات جديدة

رحب بها على أنها (روائع منسية) ، تمشياً مع القاعدة التي سار عليها هذا النقد.

«حالما تتطور بنية ما فإنها تميل لأن تلف الأفراد والجماعات في عجلة ضوابطها ومنافعها ، وحالما يتم مثل هذا التطور يتخذ ، حين يكون ذا حجم وتعقيد ، حياة خاصة به ويقاوم التغيير»^(٤) . وتميل المعاهد والمؤسسات أن تضع موضع التنفيذ ، أو تحاول ذلك ، الشعرية المسسيطرة لفترة ما بأن تستعملها كمعايير يتوجب أن يُقاس عليه الإنتاج المعاصر . وتبعاً لذلك تُرفع بعض الأعمال الأدبية إلى مستوى الخالدات خلال فترة قصيرة نسبياً من تاريخ نشرها بينما تُرفض أعمال أخرى ليصل بعضها هذه المرتبة فيما بعد عندما ستتغير الشعرية السائدة . وما له دلالة ومعنى أن أعمالاً أدبية غدت معايير لسنوات أو لقرن تميل لأن تظل ثابتة في وضعها منها تغيرت الشعرية وهذا مؤشر واضح على تجاه النسق نفسه لأن يكون محافظاً وعلى قوة الكتابات المعادة لأن ما يحدث في هذه الحالة هو أن العمل الأدبي يظل هو نفسه ثابت المعيار بينما تتغير بكل بساطة (التفاسير المعاصرة بصحتها) أو حتى (التفاسير الصحيحة) في أنساق ذات رعاية أدبية غير متنوعة . ولذلك تُعاد كتابة العمل الأدبي لتنسجم مع خطوط الشعرية الجديدة المسسيطرة .

وإذا لعب نمط معين من المؤسسات - مثل الأكاديميات أو المجلات الأدبية ذات الأثر والتي قامت بشكل متزايد بدور الأكاديميات في الماضي - دوراً هاماً في قبول أعمال أدبية ضمن المعايير فإن مؤسسات أخرى مثل الجامعات والمؤسسة التعليمية بشكل عام تميل للحفاظ على المعيار حياً . ويتم هذا الأمر

بشكل رئيسي عن طريق اختيار نصوص للمفردات الأدبية . وباختصار إن الآثار الأدبية من الطراز الأول التي تُدرس هي تلك التي تطبع وتتوارد وهذا يعني تعرف غالبية الناس عليها .

وتحيل قوائم مواضيع شهادات الماجستير والدكتوراه لأن تعكس بعض الدقة الفترة التاريخية الراهنة . ويستطيع المرء أن يخطو خطوة أبعد ويقرر أن معظم الأدب (العالى) في بريطانيا وبالتأكيد في الولايات المتحدة الأمريكية يعود الفضل في بقائه حيًّا إلى قوائم الكتب التي قررتها المؤسسة التعليمية وهذه بدورها تؤمن تحولًا كبيرًا نحو قوائم الكتب ذات الغلاف الورقي لدور النشر الكبرى . وفي هذا المجال وجدت عملية المعايير هذه أربع تعبير لها في الوقت الحاضر في نشر المختارات الأدبية التي يمكن اعتبارها بلورة هجينة للتعاون المربع والشديد الصلة بين الناشر والمؤسسات التعليمية . وتنظر هذه المختارات تحت عنوان مختارات مقدمة للشعر (لاستعمال في المقرر رقم ١٠١ في الشعر أو المسرح) وهي تقدم عينة من النصوص التي تنطبق عليها المعايير يسبقها كمقدمة عرض للشعريات التي اتخذت معياراً .

وهكذا تؤخذ الأعمال الأدبية التي تعرض في هذه الطريقة من قرينتها التاريخية وتطمس بسكون سلالة جميع التأثيرات والكتابات المعادة التي تكون جزءاً منها . ونتيجة لذلك يبدو ما بقي حيًّا بعد هذه العملية على أنه أبيدي وتبعاً لذلك لا شك فيه .

ومع ذلك تغير الأنماط الأدبية ، وينشأ التغيير في النسق فمن الحاجة القائمة في المحيط والبيئة إلى أن يكون النسق أو يبقى ذا وظيفة ، وهذا يعني

بساطة أن على النسق الأدبي أن يتحقق ما يتوقعه أعضاء النظام الاجتماعي من هذا النسق الأدبي . وإذا لم تتحقق هذه التوقعات أو أنها أحبطت باستمرار فإنه من المحتمل أن يطالب القراء ، أو على أقل تقدير أن يشجعوا بنشاط إنتاج نصوص أكثر تحقيقاً لتوقعاتهم .

وفي الأساق ذات الرعاية المتنوعة يؤدي هذا إلى تجزئة جمهور القراء إلى مجموعات . ومن ناحية أخرى نجد أن توقعات القراء في الأساق ذات الرعاية غير المتنوعة - حيث الانقسام بين أدب عال وأدب متدين لا يعترف به لأن الأدب المتدين يعتبر جزءاً من النسق - أكثر تحديداً في مذاها ، ويكون الوزن الأكبر لتأكيد التفسير (الصحيح) للعمل الأدبي . ويتوصل إلى هذا التفسير الصحيح عن طريق الكتابة المعادة . والمثال الذي يرد إلى الذاكرة هو (التفسير المجازي) الواسع الانتشار لمعظم الأعمال الأدبية الخالدة في الغرب في القرنين الرابع والخامس الميلاديين . وعلى سبيل المثال تصبح رحلة عوليس (أوديسيوس) عائداً إلى بيته مجازاً لرحلة الروح إلى السماء .

وعندما تغير الشعريات تحت دافع رعاية أدبية جديدة أو متنوعة يميل التغيير لأن يكون أكثر جذرية في عنصره الوظيفي منه في قائمة الأحكام والمعايير . وغالباً ما يكون التغيير في عنصر قائمة الأحكام والمعايير مجرد دمج عناصر جديدة ، وعلى سبيل المثال دمج بعض الأشكال الأدبية الغربية في جميع الأساق الأدبية غير الغربية في القرن التاسع عشر أو إعادة ضم أساليب وأدوات وصور مختلفة لتصبح وحدة جديدة . وعندما انتقلت الرعاية من البلاط والنبلاء إلى الطبقة البورجوازية الصاعدة في النظام الياباني ظهرت (الهايكو Haiku)

ليس من العدم بل كتحرير للشكل ٥ - ٧ من المقاطع المستعمل في قصيدة (السلسلة).

ويمكن أن يتضمن التغيير أيضاً عودة إلى الخلف زمنياً وإحياء وسائل جمالية في خدمة مفهوم جديد للوظائفية. أمثلة ذلك إعادة إحياء الملحمات في الشعر البريطاني والأمريكي في القرن العشرين في أعقاب أناشيد (Cantos) باوند (Pound) أو إعادة إحياء الشعراء الرومانتيين الألمان القصيدة الغنائية من نوع (البالاد) (ballad) تحت اسم كونستابالاد (Kunstaballade) قبل ذلك بمئة عام. إن العودة زمنياً إلى الخلف تعني عادة العودة إلى حيث اتجه النظام اتجاهها اعتبار فيما بعد خاطئاً من قبل أولئك الذين يرغبون في التغيير.

إن كلمة (ما قبل الرافائيليين Preraphaelite) مثلاً تشير إلى أعراض هذه العملية. ويقود التغيير الناجم عن العودة إلى الماضي بشكل حتمي إلى (إعادة اكتشاف) عدد من الكتاب (الذين تم نسيانهم دون أن يستحقوا ذلك)، وهكذا ينظر إليهم على أنهم أسلاف الشعريات السائدة مجدداً. فقد أعاد السرياليون اكتشاف (لوترمون Lautreamont) ودو ساد (de Sade) وأعاد إليوت وغريرسون (Grierson) اكتشاف (دون Donne) والميتافيزيقين، كما أعاد غيلكريست (Gilchrist) وسونبرن (Swin bourne) وبيتيس (Yates) اكتشاف بليك (Blake).

تعتبر الأنساق الأدبية ذات الرعاية غير المتنوعة أقل عرضة للتغيير من الأنظمة ذات الرعاية المتنوعة. وتعتبر الأنظمة ذات الرعاية غير المتنوعة عندما تتغير وظيفة الرعاية فقط بغض النظر عنمن يقدمها. وعلى سبيل المثال عندما

فتح المغول إيران في القرن الثالث عشر استلموا وظيفة الراعي للأداب التي مارسها أسلافهم الأقل خطأ وهكذا نرى أن العصر الذهبي للأدب الفارسي يتوافق زمنياً مع فترة من سفك الدم والخراب اللذين لم يمسا الدائرة المسحورة التي أحاطت بالكتاب الذين وقعوا تحت حماية الحكام الجدد .

وعلى كل حال حدث العكس عندما فتح المغول الصين في نفس القرن إذ تميزت علاقات أباطرهم الذين سبقوه قبلي خان (Kublai Khan) بعدم الثقة تجاه العلماء الكونفوشيين الذين ظلوا على عدم اتفاق مع الحكومة الجديدة الأجنبية . وكان إلغاء الامتحان الأدبي (الذي لم يتم إعادته سوى عام ۱۳۱۴) في النصف الأول من حكم سلالة يوان (Yuan) ضربة شديدة لطموحات أربعة أجيال تقريباً من العلماء . وعلى كل حال كان سوء الحظ الذي أصاب العلم الكلاسيكي نعمة للأدب الشعبي . وقد تابعت كتابة المسرحيات - التي اعتبرت حتى ذلك الحين مهنة أدبية مقصورة على روابط الكتاب ، (Book Guilds) ومهنة التمثيل وتبعاً لذلك فهي غير جديرة بجهود العلماء - بحماسة مجموعة جديدة من الكتاب الذين كانوا بحاجة إلى كسب العيش أو الشهرة »^(۲۰) . ويحدث التغيير أيضاً في الأساق ذات الرعاية غير المتنوعة عندما يكون الراعي كاتباً وقد يكون (غيلم التاسع) (Guilhem IX) دوق أكوتان (Aquitaine) أشهر مثل على هذه الطبقة من الناس فقد منحت أناشيده وأغانيه بعنوان (أناشيد Cansos) و (أغان Sirventes) مرتبة اجتماعية وقبولاً للأدب المكتوب بالبروفنسالية وهذا ما حدث بالنسبة لشعر محمد قوة قطب شاه (Muhammed Quh Qutab Shah) أول ملك لغولكوند (Golcond) الذي أعطى مكانه للأدب الجديد المكتوب باللغة الأردية .

وفي الأنظمة ذات الرعاية المتنوعة يعرض الأدب المتداين صورة أكثر استقراراً من رديفه العالى . إذ تتعايش الأشكال الأدبية المختلفة ولا تتغير الشعريات بشكل خفيف وهذا يحول دون الكثير من الصراع بين الشعريات المتنافسة الذي غالباً ما يحدث في الأدب العالى . ويمكن إرجاع التتابع السريع للحركات الأدبية في الأدب الأمريكي والأوروبي منذ القرن التاسع عشر إلى هذا الصراع . وتمثل هذه الحركات شعريات متنافسة ، وتنحصر المنافسة إلى حد كبير نسبياً بالعنصر الوظيفي للسفريات وهذا العنصر يحدد الأساليب والوسائل التابعة لعنصر قائمة الأحكام والدستير الجمالي الأكثر صلاحية وقابلية للاستعمال ، كما يحدد أيها يترك جانبأً في ذلك الوقت على أقل تقدير . وتميل بعض الحركات الأدبية والأيديولوجية أن يكون لها أشكالها الأدبية المفصلة ، فالرمزية مثلاً ترتبط بشكل رئيسي بالشعر الغنائي بينما يبدو أن الماركسية ترتبط بالرواية عامة .

ويحتل المذهب الأدبي (ism) السائد موقع القلب من النسق .

ويحاول متهدو إزاحته . إلا أن مجرد محاولة إزاحته يحتاج إلى الوقت لأن النصوص التي تستند على الشعرياتسيطرة متوفرة إلى حد أكبر من النصوص التي يقدمها المتحدون . ويأخذ عدم الرضا بالشعرياتسيطرة شكل التصاريح الرنانة الموجهة بهدف قلب تلك الشعريات . وتؤدي حقيقة كون هذه التصاريح تبشر بشيء جديد إلى وضع يحتمل أن يكون محراجاً إذ يجد الكتاب الجدد أن ليس في أيديهم سوى مخطط أو برنامج عمل تقابلها كمية هائلة من العمل الأدبي الذي تم إنتاجه على أساس الشعريات القائمة

ونتيجة لذلك سيدأ المتحدون باستيراد إنتاجهم الخاص بهم وسيترجمون (أو يعيدون كتابة) كتاب يعتبرون (حسب نظامهم) ذوي اعتبار لا يقل على أقل تقدير - عن اتباع المدرسة المسيطرة المهاجمة والذين على كل حال (يصادف) أن يكتبوا (أو يمكن أن يوجهوا) نحو الكتابة إلى حد كبير حسب الطريقة التي تنادي بها الشعريات الجديدة . وهكذا نجد (تصويرية *imagination*) باوند (Pound) التي لا هواة فيها لشعر تانغ (*T'ang*) (كاثي Cathay) . وفي هذه الحالة لا يهم إن كانت الكتابة المعادة لا أصل لها بالمرة فهي أعمال أصيلة بذاتها انتحلت صفة الإعادة كي تستطيع التمتع بالحضانة النسبيّة المنوحة لإنتاج ألف خارج نسق ما . وفي الأدب الإنكليزي على سبيل المثال نجد مؤلف مكفرسون (*Macpherson*) بعنوان (أوسيان Ossian) كما نجد معارضات تشرتون (*Chatterton*) الوسيطية ومؤلف بيرسي Percy بعنوان آثار (*Reliques*) وقلعة (أوترانتو *The castle of Otranto*) (لولبول Walpole) . وجميع هذه الأعمال الأدبية تمثل قرار مؤلفيها بعدم توجيه هجوم مواجهة على الشعريات السائدة في عصر كل منهم والاكتفاء بشعريات بديلة تحت غطاء كتابة معادة غير أصيلة .

ويتم الاتصال والتدخل الأدبي - وهو الموقف الذي يتفاعل فيه نسق أدبي مع آخر - عادة عندما يتلاقى نسقان يعتبر أفراد أحدهما النسق الآخر على أنه أعلى ويعرف أفراد النسق الأدنى بتفوق سوية النسق الآخر . وبما أن الآخرين يظهرون بمظهر من يقدم عملاً أفضل لذا يتوجه النقاش نحو تقليلهم وذلك للوصول إلى نفس مستوى الجودة . وبمجرد أن تبدأ عملية التواصل تستمر حتى عندما تزول العلاقة الأصلية القائمة على الفوقيه والدونية أو

تعكس .

وقد يحدث التواصل والتفاعل بشكل سائد على مستوى الشعريات ، ومثال ذلك ألمانيا في القرن الثامن عشر : عندما أبدى غوتشف (Gottsched) حزنه الشديد على حالة الأدب الألماني اختار وفضل الأدب الفرنسي كمثال يحتذى لتحسين الإنتاج الأدبي الألماني . لذا سعى إلى ترويج الأدب الفرنسي عن طريق كتابة مقالات نقدية وترجمات من الفترة العظمى للأدب النيوكلاسي وترويج شعريات اتخذت شكل كتاب مدرسي تضمن قواعد الإنتاج الأدبي الجيد .

لقد رأى الألمان أنفسهم تفوق النسق الفرنسي في أمور الذوق بما في ذلك الذوق الأدبي . وما له دلالة بارزة هو أن أول محاولة لإعطاء مسح تاريخي للأدب الألماني تمت على يد فريدريك الكبير . وقد كتب بالفرنسية وليس بالألمانية . ومع ذلك قام ناقدان سويسريان هما بودمر (Bodmer) وبرتينجير (Breitinger) حوالي نهاية حياة غوتشف بتحدي سيطرته بنجاح . ولم يتوجه هذا الناقدان إلى فرنسا طلباً للوحظ بل إلى إنكلترا . وكانت أمثلتها التي تم نشرها عن طريق الترجمة وأشكال أخرى من الكتابات المعادة منصبة على ملتون وشكسبير اللذين أصبحا مصدراً وحي لكلوپستوك (Klopstock) ولسنخ (Lessing) ، وهما شاعراً جيل العاصفة والشدة (Stress and Storm) ولشعراء جيل الرومانтика الأول الذين وطدوا أركان الأدب الألماني على أنه الأدب السائد في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر .

وتلعب الكتابات المعادة دوراً هاماً في التداخل إذ يدخل عادة كتاب

وأعمال أدبية من خارج نسق ما إلى ذلك النسق لأنه يبدو أن هناك حاجة إلى ذلك .

ويتم إدخالها بالجمع بين النقد والترجمة . وأكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العملية هي الآداب التي تم إنتاجها في عصر النهضة في النسق الأوروبي والطرق المتنوعة التي استعملت بها الأنماط غير الغربية الأنماط والنماذج الأدبية الغربية كوسيلة لكسر انغلاق أنماطها أو لتغييرها جذرياً في بعض الحالات .

ويمر التداخل الأدبي بسلسلة كاملة من الإمكانيات : من نسق إلى نسق أو بالأحرى من شعريات إلى أخرى كما هي الحالة عندما تصبح شعريات نسق ما مثلاً يحتذيه نسق آخر ، إلى الحالة التي يقتبس فيها نسق ما عناصر وظيفية إبداعية من نسق إلى آخر مثل (الهايكو) ، والحالة التي يهاجر فيها عنصر من قائمة العناصر الإبداعية للنسق إلى نسق آخر .

وبالطبع على أن أثير نقاطاً أخرى ولكنني أعتقد أنني غطيت الأساسيات في وصفي للقيود التي يخضع لها الأدب في إنتاجه وتقبيله . إنني أدرك أن هذه العجالة ليست سوى اقتراح متواضع وغير كامل لإيجاد طريقة لدراسة الأدب (تخطي التفسير) . ومن المحتمل أن تلقي بعض الضوء على الأقل على العلاقات القائمة بين الأدب والسلطة وما ينتجه عن ذلك من مداورة للأدب التي يمكن اعتبارها درساً محسوساً في معالجة التخاطب وهو أمر هام في عصرنا هذا . إضافة إلى ذلك حاولت أن أقدم هذا (الاقتراح المتواضع) في حديث بعيد عن الدوغماائية والتزمت كما هو بعيد عن المداورة الباعثة على الغموض والألغاز ، لأنني أؤمن أن الأنماط يمكن قلبها فقط بعد تحليلها بشكل بينَ ويعناية كبرى .

الحواشـي

- (1) M. L. Pratt, « Art without Critics and critics without readers », in P. Hernadd. ed., the horizon of literature, Lincoln, 1982, P. 184 - 185.
- (2) J. P. Tompkdns in J. P. Tompkdns, ed., Beadec response criticism, baltimore, 1980, P. 224 - 5.
- (3) Terry Eagleton, the eunction of criticism, London, 1984, P. 65.
- (4) Pratt, « Art », P. 178 - 179.
- (5) Vincent B. Leitch, daconstructive criticism, NewYork, 1983, P. 59.
- (6) Jonathan Culler, the pursuit of signs, ithaca, 1981, P. 16.
- (7) W. T. J. Mitchell, « critical induirv and the ideblogy of pluralism », critical inquirv, vol. VIII, no 4 , 1982, P. 611.
- ..(8) Frederic Jameson, the political unconscious, ithaca, 1981, P. 58.
- (9) Jameson, uhconscious, P. 58.
- (10) W. T. J. Mitchell, « Editor's introduction, critical ihquirv, vol. IX, no 1. 1982. P. 111.
- (11) R. von Hallberg, « EDitor's introduction » , critical inquirv, vol. X, no 1, P. 17.
- (12) S. J. Schmidt, « Interpretation today », pnetics, 12, 1983, P. 71.
- (13) A. Rapoport, « Modern systems theory - an dutlook for coping with change » in B. D. Ruben & J. Y. Kim (eds.), General systems theorv and human communica-
tion. rochelle park, N. Y., 1975, P. 46.
- (14) J. Hall, the socialaoav of literature, London and NewYork, 1979, P. 62.

- (15) quoted from H. S. Bennett. English Books and readers. vol. II. Cambridge. 1965. P. 256.
- (16) E. Miner. « on the genesis and development of Literary systems. I. critical inquiry. » in H. Brackert & E. Lammert. Eunk knleg Literatur. Frankfurt. 1977. P. 157.
- (17) quoted in H. Brackert & E. Lammert. Eunk knleg Literatur. Frankfurt. 1977. P. 157.
- (18) G. R. Rope. ed.. Karl Barthels vorlesungen über die deutsche Nationalliteratur. Gutersloh. 1879. P. 336.
- (19) A. Eloesser. Die deutsche Literatur. Berlin. 1931. vol. 2. P. 202.
- (20) A. Bartels. Geschichte der deutschen Literatur. Braunschweig. Berlin. Hamburg. 1943. P. 334 - 5.
- (21) K. Bottcher & H. J. Geerdts, eds., Kurze Geschichte der deutschen Literatur. Berlin. 1981. P. 426.
- (22) W. Kohlschmidt. Geschichte der deutschen literatur. Stuttgart. 1975. P. 134.
- (23) P. E. Lewis. « Notes on the editor function » in P. Hernadi, ed., the Horizon of literature. Lincoln. 1982. P. 227.
- (24) W. Backley. « Towards a systems methodology of social control processes » in W. E. Hartnett, ed., systems. Annrnaches, thenries - Annlications. Dordrecht Boston. 1977. P. 65.
- (25) Liu Wu - chi. An intrnduction to chinese Literature. Bloomington. 1966. P. 169.

الأدب الياباني والترجمة

• ترجمة: محمود منقذ الهاشمي
• كنجي تاكاهاشي

(عن الإنكليزية)

تعريف:

« الأدب الياباني والترجمة » Japanese Literature and Translation هو عنوان الكلمة التي ألقاها الأستاذ الدكتور كنجي تاكاهاشي Prof. Dr. Kenji Takahashi في المؤتمر العالمي السابع للاتحاد الدولي للمתרגمس الذي انعقد في (نيس) بفرنسا ربيع ١٩٨٦ ونشرته مجلة Universitas الفصلية (الطبعة الإنكليزية) صيف ١٩٨٦ . وتاكاهاشي أستاذ في جامعة طوكيو وقد نشر عدداً من البحوث وكثيراً من الترجمات عن الأدب الأوروبي . وكتب سيرة غوته في مجلدين ، وسيراً لشيلر وهرمان هسه وهاینه . وتشتمل ترجماته على أعمال هسه وغوته . وهو عضو في الأكاديمية اليابانية للفنون ، وشغل بعض سنوات منصب رئيس لنادي P.E.N. في اليابان . وفي ١٩٨٥ حاز على ميدالية المجلزات الثقافية العظيمة من الحكومة اليابانية .

- المترجم -

لقد تطور الأدب الياباني في وقت مبكر كآداب بقية البلاد على الأقل ، وأنجع عدداً من الأعمال الممتازة . ومن هذه الأعمال (غنجي مونوغاتاري Genji Monogatari) ، أو (رومانسيات غنجي) ، التي كانت رائعة نادرة في التشرفي الزمن بعيد قبل أكثر من ثلاثة عشر سنة من (الديكاميرون Decameron) لـ (بوكاتشو Boccaccio) ، والتي ما تزال الآن معروفة على نطاق واسع في العالم بفضل الترجمة الشهيرة التي قام بها آرثر والي Arthur Waley . وكانت (المانيوشو The Manyoshu) ، أو مجموعة القصائد الغنائية ، التي هي أقدم من الـ (غنجي) بثلاثة عشر سنة ، ازدهاراً مشرقاً كذلك للأدب الوطني ، وقد ترجم عدد من غنائيمها إلى اللغات الأخرى المختلفة . وأصبح الـ « هايكيو Haiku » ، وهو نمط من القصيدة الغنائية القصيرة ينطوي على المشاعر اليابانية الموسمية الفريدة ، معروفة للكثير من الأجانب من خلال عدد من الترجمات للغنائيات الرفيعة التي أنجزها أساتذة عظام من أمثال باشوماتسو- أو ، وهي الآن تمد الشعراء الغربيين من الجيل الجديد بالتحريض الشديد .

وفيما بعد عانى الشعب الياباني من حالة سياسية سيئة حيث تبني الحكم الإقطاعيون سياسة الباب المغلق ردحاً طويلاً من الزمان . وكانت إلى ذلك مشكلات مفروضة على البلاد جغرافياً ناجمة عن كونها جزيرة منعزلة لها مصاعبها في الاتصال مع البلاد الأجنبية ، ومقطوعة تقريراً عن مؤثرات الثقافات الأخرى باستثناء الكونفوشيوسية الصينية والبوذية الهندية . وعلى ذلك أصبح الشعب مغلق الذهن تماماً في كل ناحية ، ولم يستطع أن يطور ثقافته التقليدية بذهن منفتح كما كان في أيامه المعنة في القدم .

وإنه من المثير حقاً أن يكون من العسير في هذا البلد الضيق جغرافياً أن يوجد أي امتداد عقلي ونزيه ، والطبقات العليا تقامع الطبقات الدنيا رأسياً . فقد كانت العلاقة بين السيد والتابع علاقة إخضاع مفرط ، والصلة الطولانية التي تسيطر فيها الطبقات العليا على الطبقات الدنيا رأسياً طبقة كذلك على (الساموراي [★]) Samurai وسكن المدينة ، بحيث جعلت حياتهم اليومية ثقيلة الوطأة خلواً من الحرية . وفي الأسرة كانت الزوجة ملزمة على الخضوع المطلق للزوج ، وعلى الأخ الأصغر طاعةُ الأكبر .

وعلى حين من الصحيح أن هذا الوضع قد ساعد الشعب الياباني على أن يكتسب فضائل الخير الفريدة من الطاعة والولاء المخلصين ، فإنه فقد فرص التعرض للثقافات والتقاليد المختلفة من البلاد الأجنبية ، وأدى ذلك بجلاء إلى افتقار اليابانيين إلى النقد الذاتي لفضائل الخير المختلفة .

وتمكن هذا النظام الشعبي اللامعقول أن يستمر في البقاء أمداً طويلاً لعدم وجود المحاضرات من العالم الخارجي ، وكان التعبير الليبرالي عن الإنسانية مكفوفاً إلى حد كبير ، مما أدى إلى ذبول النشاط الأدبي ، فلم يكن بالإمكان تحت هذه الظروف إنتاج تحفة أدبية تعقب (غنجي مونوغاتاري) . ورغم أن عدداً من الأعمال المتميزة قد نشرت في مجال (tanka) (وهي نوع من القصيدة القصيرة) ، واهایکو ، وقد كان المتنفس الوحيد المتروك لكل طبقة اجتماعية ، فقد كان من شبه المستحيل التعبير عن الأفكار والانفعالات

(★) الساموراي : هو التابع العسكري لنبيل ياباني إقطاعي .

العميقة والمعقدة من غير ارتباك في شكل القصيدة القصيرة المؤلفة من سبعة عشر أو واحد وثلاثين مقطعاً فقط .

وهكذا نمت سلاسل من الفنون الفريدة ذات الجمال الشكلي المقيد وهي تحتوي التانكا ، والهايكو ، ومراسم الشاي ، وترتيب الزهر ، والكابوكي Kabuki ، ومسرحيات النو Noh Plays وسواها في هذا البلد المغلق ، ولكن لم يتع للأدب الحديث أن يحرث أرض الحرية بقصد طرح الأسئلة على البشر على أساس الإنسانية .

حتى إذا درست اللغة الهولندية إلى حد ما خلال اتحاد حكومة (شوغوناته Shogunate) في عهد (توكوغاوا Tokugawa) ظهر السبيل إلى الثقافة الغربية ضيقاً كسم الخياط . وأخيراً ، بعد الإصلاح الميجي Meiji ، انفتح الباب وظهر التحرر الإنساني إلى بعض الحدود . وبدأت الثقافة الغربية تجري في هذا البلد بسرعة وحرية ونشطت الترجمة في عديد من الحقوق ، مرتبطة باستيعاب الفنون والعلوم الغربية .

وانفتحت الرواية اليابانية على طريقتها المتقدمة بترجمة الروايات الغربية . وكان دوستويفسكي يسمى بين حين وآخر (الأب) للروايات اليابانية المعاصرة ، وعُدَّ فلوبير وستاندال في كثير من الأحيان نمودجين مرموقين لرتل من روائين اليابانيين .

ورغم أنه بعض ذوي الثقافة الرفيعة كانوا يؤلفون القصائد ذات الأسلوب الصيني والشخصيات الصينية فإنه لم يكن لمثل هذا الأسلوب في القصائد أن يعبر عن الأفكار والانفعالات الإنسانية في هذا البلد إلا

بـ (النانكا) والهايكو المذكورين آنفاً . وهكذا ، فإنه بتحريض من ترجمة القصائد الغربية للشعراء غوته ، وهابييه ، وشيللي ، وكيس ، وويتمان ، وفرلين ، وبودلير ، وسواهم ولدت القصائد الحديثة في اليابان . والقصائد المترجمة من نحو (الوردة الوثنية الصغيرة) لغوته ، و (وردة الصيف الأخيرة) لتوماس مور ، و (أنسودة الخريف) لفرلين إنما هي قصائد معروفة اليوم في اليابان شأن الأغنيات اليابانية الأصلية .

وترجمة مسرحيات إبسن وهاوبتمن رفعت الستار عن المسرحيات اليابانية الحديثة ، و (سيرانوده برجراك) لإدمون روستان وبعض مسرحيات برتولت بويخت هي من الذخيرة التي لا يستغنى عنها في اليابان حتى اليوم .

كذلك في حقل الفلسفة فإنَّ كانت ، وهيغل ، وماركس ، وشوبنهاور ، وفتشه وسواهم فقد ظلوا يُرجمون بنشاط أكثر من خمسين سنة . وأصبحت الترجمة الفلسفية من الذرائعية إلى الوجودية ، والنقد الأدبي في انكلترا وأمريكا وفرنسا الآثار المعاصرة العظيمة للنقد الياباني . وإلى جانب ذلك استيقظ في الفكر بسبب هذه المثيرات بعض من المفكرين القدامى في هذا البلد وأعيد تقديرهم ، من نحو ما كشف فينيلوسا وبرونو تاوت الغطاء من جديد عن الجماليات اليابانية القديمة .

إن هذه التغيرات الثورية في الأدب الياباني بوصفها نتيجة ترجمة الأدب الأجنبي إلى اليابانية - والتي يمكن أن ندعوها تحولاً أفقياً وعمودياً - لم تكن لها أهمية كبيرة في أقسام الأدب في اليابان وحسب بل كذلك أكبر التأثير في الذهن الياباني بأحدث مفهوم وأشدِّه حرية عن التفاعل المعرض بين القطاعات

المتنوعة من الجمهر الياباني التي لم تكن تعرف بعضها من قبل . وفي هذا
النطاق الواسع أيضاً كان التحول (الأفقي - العمودي) .

ما تقدم ذكره لن يكون من الغلوفي شيء أن نقول إن الأدب الياباني
الحديث قد تعهدته الترجمة عن الثقافة الغربية ، وأننا بسبب ذلك لا نستطيع
أن نكون شاكرين كثيراً لهذه البلاد الأجنبية .

من جهة أخرى ، كانت ترجمة الأدب الياباني إلى اللغات الأجنبية
ضئيلة للغاية حتى الحرب العالمية الأولى ، وبدا أن للبابان اتصالاً وحيداً
السبيل لا يلجأ إلا إلى الاستيراد في حقل الترجمة .

ولا شك أن بعض الأعمال الكلاسيكية اليابانية من مثل (تاكيتوري
مونوغاتاري) و (غنجي مونوغاتاري) قد تُرجم قبل هذا التاريخ بزمن بعيد .
وعلى أية حال ، فإن الأدب الياباني الحديث بنموجة تحت تأثير الأدب الغربي
المترجم فإنه لم يعلق أهمية كبيرة على ترجمة هذه الأعمال إلى اللغات العربية .
وإذا كان (سوسويكي ناتسومه) و (أوغاي موري) وما يزالان الداعامتين
الكبيرتين اللتين تسندان الأدب الياباني منذ عهد (ميجي) ، فإنهما قد اكتسبا
أسلوبيهما من الكتابة الأصلية في الأدب الإنكليزي بالنسبة إلى الأول والألماني
بالنسبة إلى الثاني ، وكانا أدبيين من جهة ودارسين للأدب الأجنبي من جهة
ثانية . وقد تعلم جل الكتاب اليابانيين المعاصرين أو الشبان في تلك الأيام
ثقافتهم وتقنياتهم من دراسة الأدب الأجنبي .

وفي ظل هذه الظروف كان من النادر أن يترجم الأدب الياباني الحديث

المقبول حسراً في البلاد الغربية إلى اللغات الأجنبية . وكانت (أنا هرة) لسوسيكي من الاستثناءات القليلة في ذلك الزمان ، فقد ترجمت إلى الإنكليزية في ١٩٠٦ ، وكانت تشمل على الكثير من الثقافة والهزل الإنكليزيين ولها نكهة أدب أجنبي معين بشبهها إلى حد ما بـ (كاتر مور) لـ (إ. ت . أ . هوفمان) من ألمانيا .

وعلى النقيض من ذلك فإن معظم مسرحيات شكسبير ، و (فاوست) و (آلام الفتى فتر) لغوته ، وعددًا كبيراً من الأعمال المشهورة لكتاب الروس والفرنسيين فضلًا عن المسرحيين الحديثين من الألمان والأوربيين الشماليين قد ترجمت إلى اليابانية في فيض من الأعمال . وأصبح هذا الاتجاه من ثم أشد هيمنة ، وبدت اليابان واحدة من ممالك الترجمة العظيمة في العالم في ذلك الحين .

من جهة أخرى ، لم يحدث إلا في زهاء العام ١٩٣٠ أن بدأ الأدب الياباني يُقدم إلى البلاد الأخرى ، وبعد انقضاء بضع سنين على انتهاء الحرب العالمية الثانية أصبحت الترجمة من هذا النوع منتشرة إلى حد ما . وفي هذه الأيام فإن عدداً من الأعمال لكتاب الثلاثة الموهوبين التسعاء الراحلين : « ياسوناري كاواباتا Yasunari Kawabata) و (أوسامو دازاي Osamu Dazai) و (يوكيو ميشما Yukio Mishima) يُقرأ في الكثير من اللغات الأجنبية ؛ وعديداً من الكتاب الآخرين أمثال (ريونوسوكه أكوتاغawa Ryunosuke Akutagawa) و (ياسوشي إينوه Yasushi Inoue) و (كيميفوسا آبه Kimifusa Abe) قد ترجمت أعمالهم ووصلت إلى نطاق واسع من القراء .

ومن الجدير باللحظة كذلك أنه بموازاة الاتجاه المذكور أعلاه فإن عدداً من الأشكال الأصلية اليابانية في الثقافة ، بما فيها الهایکو الخاص باليابانيين المغرين بالبساطة ، ومسرحيات النو العميقه من اليابان القديمة ، و (الزن The Zen) ، وهو شكل من الفكر الشفاف للبوذية بالأسلوب الياباني ، أصبحت مقبولة تدريجياً بشكل جديد في البلاد الأخرى . وعلى هذا النحو سرعان ما تحسّن الاتجاه أحادي السبيل في حقل الترجمة .

ومهما يكن فإن هذا التحسن قد استقر في محجر العين وشكل دافعاً من الآن فصاعداً . وإن الجمعية اليابانية للمתרגمين ، التي هي منظمة فرعية من منظمات الاتحاد الدولي للمתרגمين تتعاون في هذا النشاط على الشأن الرسمي على أولئك المתרגمين اليابانيين والأجانب الذين قاموا بإنجازات قيمة في ترجمة الأدب الياباني عدداً من المرات . وينشر (نادي القلم) الياباني (أخبار القلم) سنوياً ، ويدرج فيها بعض الترجمات للقصص القصيرة وخلاصات للقطع الطويلة من مؤلفات الكتاب اليابانيين .

وقام النادي كذلك بعقد المؤتمرات الدولية في طوكيو وكيوتو حول موضوع (تأثيرات الأدب المتبادل في الشرق والغرب) مشجعاً النشاط الفعال في هذا الغرض . وقد عقدنا مؤتمراً دولياً في كيوتو حول الدراسات اليابانية ، وعمينا الدعوات لتشمل علماء اليابانيات القليلين في كل أنحاء العالم ، ونشرت منذ مدة قريبة وقائع المؤتمر وبحوثه .

وإننا لنؤمن أن هذه المحاولة ستكون ذات أثر تحريضي كبير في تعزيز
تأثيرات المشتركة المرغوبة بين اليابان والبلاد الأجنبية .

سَارِتر حَاكِمٌ فِرْوَى دِ عن لِفْرَنْسِيَّةِ

• ترجمة : عَلَيِّ الْخَشْ

(عن الفرنسيّة)

« من الأمور التي لا يعرفها إلا المتبعون أن هوليد كلّفت سارتر كتابة سيناريو عن حياة فرويد ففعل . ولكن عمله لم يعجب المخرجين . . . إلى القارئ بإيجاز قصة هذا التكليف ، ومقطعاً من السيناريو » .

في عام ١٩٥٨ ، كلّفت هوليد ، وبالتحديد المخرج السينمائي جوهن هوستون ، الفيلسوف جان بول سارتر كتابة سيناريو عن حياة فرويد ، وتخصيصاً عن الفترة (البطولية) منها ، تلك التي عزف فيها عن التنويم المغناطيسي ، ومضى يتبع تدريجياً ، وبكثير من المعاناة ، التحليل النفسي . وقد قبل سارتر المهمة . كانت المكافأة مغرية ، وجيوشه فارغة . وفي نهاية عام ١٩٥٨ أرسل إلى المخرج عرضاً موجزاً لموضوع الفيلم جاء في ٩٥ صفحة . وقد قبل هذا العمل الأول . وفي العام الذي تلا بدأ كتابة السيناريو ، فطلب إليه المخرج إجراء بعض التعديلات ، وحذف بعض المقاطع ، فقدم سارتر ما وسعه من التنازلات ، ثم أدركه الملل . وفي نهاية الأمر اختصر السيناريو

اختصاراً كبيراً على يد مختر في السينما ، فاشترط سارتر ألا ينسب إليه ، عند عرض الفيلم .

ما الذي كان بين الرجلين ؟ قد يعني ذلك صيادي الطرف ، وسمار المحافل الأدبية ، ولكنه لا يدخل في صميم موضوعنا . فالمهم أن نعلم كيف قرأ سارتر فرويد ، وأيها كانت مصادره ؟

في عام ١٩٥٨ بالتحديد ظهرت الترجمة الفرنسية للمجلد الأول من سيرة فرويد . ويتناول هذا المجلد الفترة التي تعني كلاً من سارتر و هوستون ، فترة شباب فرويد ، وتنتهي بنشر كتابه تفسير الأحلام ، الذي أعقب موت الأب . وقبل عامين من ذلك كانت قد نشرت تحت عنوان (ميلاد التحليل النفسي) رسائل كان فرويد قد بعثها إلى صديقه ويلهلم فليس ، وخطوطات متعلقة بهذه الرسائل ، وكانت حتى للمتخصصين ، كشفاً مبيناً .

وما لا ريب فيه أن هذه القراءات قد غيرت جذرياً صورة لفرويد كانت في ذهنه . لقد كشفت له عن شخصية متناقضة ، عنيفة ومحفظة ، في عراك دائم مع نفسها ومع ما يحيط بها ، عنيدة ومزقة . وكانت توحى أن ابتداع التحليل النفسي كان ثمرة جهد طويل انصب على المؤلف ذاته ، بل - وهذا ما كان أعظم قيمة في نظر سارتر - ضد المؤلف ، تخلله خطوات إلى الأمام حيناً ، وأزمات ، وارتدادات . وأخيراً فإن هذه القراءات قد سمحت لسارتر بأن يرى في تعاقب الفرضيات المعروضة ، وفي التعديلات الجذرية أحياناً ، التي أجريت على النظرية (يكفي أن نفك باطراح نظرية الأغراء) شيئاً آخر غير المران العقلي ، كما أنها ليست ثمرة الخبرة والتحقيق الدقيق في الواقع : بل

هي بالأحرى قصة استشفاء كان موضوعها فرويد ذاته ، شأن مرضاه الآخرين الذين كان يعالجهم كما يستطيع . ولعل فرويد ، الطبيب المريض قد اكتشف التحليل النفسي رغماً عنه لكي يشفى هو ذاته ، ولكن يحمل تناقضاته . بروز هذه الحقيقة لسارتر كانت مقدمة لكتابه (أبله العائلة) : العصاب والإبداع بينهما شراكة قائمة . ولقد قامت بينهما لأن العصاب بحد ذاته إبداع ، ولكن إبداع خاص ، وحال من المعنى بالنسبة لصاحب ، لأن مكتوب بلغة لا يملك مفتاحها (وكيف يمكن فتح صندوق مغلق مفتاحه في داخله ؟) .

إن الفكرة التي كانت لدى سارتر عن فرويد ، وفحواها أنه زعيم مدرسة نظرية ، محدود قليلاً ، وفيلسوف غث لا يثبت أي مفهوم من مفاهيم أمام الامتحان ، هذه الفكرة زالت من الوجود . ولقد كان مصدر سعادة لسارتر أن يرى آراءه تتهاوى ، بشرط أن يكون هو المستفيد من ذلك .

إن تشدد فرويد المطلق ، ورفضه الدخول في أي نقاش عندما يقتضي الأمر التنازل لما هو حق ، ومعارضته العنيدة للطب والطب النفسي السائدين حيث لا يحتميان إلا بلقبهما ، والعداء للسامية الذي عانى منه ، وعزلته ، وفقره أيضاً ، واحتقاره للأمجاد ، كل هذه السمات ، قد نقص عن الحقيقة إذا اكتفينا بالقول إنها فتنت سارتر . فمن جهة كان يرى فيها نفسه : « وأراهن أنه اغتر لفرويد تعلقه بهارتا ، وغيرته القاتمة ، مع أنه استطاع أن يكتب يوماً : « لا نملك أن نسأل معاً في آن الإعجاب والحب » .

وأذكر أنني سمعته يقول ، وهو يقرأ كتاب جونس ، متلمظاً : « ولكن قل لي ، (فرويدكم) هذا عصبي حتى نخاع العظم » فجأة وسعه أن يفهم ،

إن لم نقل يقر ، أفكاراً كان في السابق ، كفيلسوف ، بقى ديكارتياً أكثر مما
ظن ، مزقها إرباً ، فكرة اللاشعور والكبت . وإذا كان لي أن أثق بشاهد ،
فإن سارتر قال متحدثاً عن المخرج هوستن : « الشيء المزعج فيه أنه لا يؤمن
باللاشعور » فهل كان ذلك ارتداداً لذيداً أم ماذا ؟

إني ، بعد قراءة السيناريو ، أميل إلى الفرضية الأولى ، لأنه يبدو لي غير
منازع أن سارتر قد استطاع أن يفهمنا ، بل أن يتوصل هو نفسه لفهم وتفسير
عدد من الظواهر ، لا تكفي فكرة سوء الطوية التي شهرها طويلاً في وجه فرويد
لتفسيرها .

إن مشروع سارتر لم يسلم من مطعم (الكلية) الذي تحقق بالكامل في
كتابه عن (فلوبير) . إنه مشروع جسيم ، وأخاف القول إنه غير معقول إذ
يهدف إلى معرفة كل شيء عن رجل ما ، ولكنني أميل إلى الاعتقاد أن
السيناريو الذي كتبه عن فرويد قد يسر له أن يؤلف كتابه فلوبير . في (أبله
العائلة) كسب سارتر الرهان وحقق تقريراً مطمحه . أما في السيناريو فبقي
الرهان مفتوحاً . ذلك أن سارتر حاول فيه أن يمسك بعده خيوط معاً ، من
غير أن يفلت واحداً منها . وفي الواقع كانت تلزم آلاف الصفحات لتحقيق
(الكلية) في مشروعه ولكي يوضح لنا : فرويد اليهودي ، وفرويد
البورجوازي ، وفرويد الابن ، والصديق ، وفرويد المتحضر ، وفرويد
المسلّم لأندفعاته ، وفرويد ابن (فيينا نهاية العصر) وفرويد غير المحدود
بحدود . . .

قد نتذكر هذا القول الذي ورد في كتابه (الكلمات) : ليس ثمة أب

صالح ، تلك هي القاعدة ؛ وليس لنا أن ننحي باللائمة على الناس ، بل على صلة الأبوة التي رثت وتعافت ». ومع هذا فإن سارتر سيحاول أن يجعل من هذه الصلة محور السيناريو ف يقدم لنا فرويد في اشتباكاته مع صورة الأب ، مستأنفاً مع أستاذته بروك ، وميستر ، وبروير ، رحلة التعلق والرفض والقطيعة ، واجداً في مرضاه إما الأب الذي يقوم بالإغواء (سيسيلي) أوذاك الذي يقوم بالخصاء (كارل) إلى أن يكون التحرر النهائي بموت الأب جاكوب ، فيصبح بعدهاً للتحليل النفسي . وسارتر الذي كان يتمنى أن يكون بلا أب ، والذي كان في عمله ككاتب يكره أن يعد نفسه (أباً لعمله) وجد في قدر فرويد الشاب ما يزلزل إن لم نقل ما يدمّر قناعته .

ولست أظن أن سارتر يقدم في هذا السيناريو تفسيراً شخصياً ومتكرراً لشخصية فرويد . بل إن فرويد هو الذي فسر سارتر . وكيف لنا أن نشك في ذلك حين نعلم أن سارتر ، بعد أن (عايش) فرويد وتآلفه ، راح يكتب سيرة حياته ، وهي سيرة لا نعلم عنها إلا عنوانها : (جان الذي لا وطن له) ، جان الذي لا أب له . . .) ومن هذا المشروع ستتفرع (الكلمات) ثم بصورة غير مباشرة (أبله العائلة) وأذكر أنه من أجل أن (يجود) تلك السيرة التي انقلبت إلى ضرب من (التحليل الذاتي) ، قرر سارتر أن يدون أحلامه ، وهو يومئذ علم عصره ، وأن يخضع لعمليات روز ، وأن يفكر ، ولومرة قصيرة واحدة ، بأن يعني التحليل النفسي .

ومن غير قسر للكلمات ، يمكن أن نفترض أن السيناريو عن فرويد أصبح أيضاً بالنسبة لسارتر سيناريو فرويد قام هو فيه بدوره . (إنه لم يقلل فقط

من قيمة فرويد ، بل هو يعرض بتزاهة مفاهيمه الأولى) بحيث أن السيناريون الذي نظر إليه أول الأمر كعمل يتفكه به ، قياساً بالعمل الذي كان يزمع الانخراط فيه بكليته ، أي كتابيه : « نقد العقل الديالكتيكي » و (أبله العائلة) قد ألهاه عن برنامجه هذا . وربما أتى عليه وقت ، وافق فيه ، لكن ضاحكاً في (عبه) على النظر إلى نفسه ، شأننا جميعاً ، كواحد من أبناء فرويد . ولكنه ابن لا يعتريه الكلال ومصمم بحزم على أن لا يحمل طويلاً على ظهره هذه النسبة . . .

ج . ب . بونتاليس

موت الأب

« سواء أكره المرء أباء أم أحبه ، فإن

الحادث الأهم في حياته هو موته » .

فرويد في مكتبه ، وقد أيقظه النبه بغترة . كان ذلك عقب دفن أبيه
جاكوب - جاكوب - وكان قد غلبه النوم .

يفتح الباب .

الخادمة :

الدكتور فلييس^(١) (يظهر فلييس ، يهب فرويد للقائه ،
يتضاحkan بشدة) .

فرويد :

لا حد لارتياحي لوجودك في فيينا . فأنت وحدك تستطيع
مساعدتي . ويلهلم ، إني في ضيق من أمري .

فلييس : (باهتمام صادق : أكنت جداً متعلقاً به ؟

فرويد :

بأبي ؟ صبراً تصور أني لا أعرف حقيقة الأمر .

كنت متعلقاً به ، نعم بكل جوارحي . وإن وفاته في طريقها إلى
جعلني مجنوناً (يستدير عن فليبيس ، وينظر صوب النافذة) .
ومع هذا أتساءل عما إذا كنت أحبه (يعلو وجهه الققام) .
أحياناً ، حسبت أني أكرهه (يهز رأسه كأنما للتخلص من هم ،
ثم ينقلب إلى فليبيس بعينين متقدتين) .
لا أهمية لذلك .

سواء أكره المرء أباه أم أحبه ، فإن الحادث الأهم في حياته هو
موته .

(يبتسם فليبيس برقه) .
أن يبغض جاكوب فرويد ، أمر يبدولي ممتنعاً . إني لم أره إلا مرتين ، ولكن كان
له طلعة إنسان رجل .

(فرويد يتمشى باضطراب في الحجرة) .

فرويد
في هذا الشأن ، نعم ! كانت له هذه الهيئه ، ولكن هل يثبت
ذلك شيئاً ؟
(يرتد نحو فليبيس قلقاً . يأخذه من كتفيه ، وينظر إليه كمن يهدده) .

فرويد
أحياناً قلت لنفسي ، ليس أمراً سوياً أن أكرهه بهذه الشدة ؟

لزام أن أحذنا مسخ ، إن لم أكن أنا فإنه هو .
(فلييس متضايقاً من المنحى السيكولوجي الذي نحاه الحديث) .

فلييس :

ولكنك أحببته ، فما الأمر ؟
فرويد (فاتحاً) نعم . لقد أحببته أيضاً . (بعنف مفاجئ) .
وذلك سبب إضافي لكي تبدولي مشاعر البغضاء هذه غير
مفهومة (من غير أن يواجهه فلييس) .
ما الذي ينبعك أني لا أكتب في أعماق لا شعوري ذكرى
من الطفولة . . . دنيئة ؟

ما الذي ينبعك أني لا أكتب في أعماق لا شعوري ذكرى
من الطفولة . . . دنيئة ؟

يجب أن أطبق على نفسي منهجي .

لو استطعت أن أعصـر نفسي كليمونـة . . . (شارداً
قليلـاً) من قال هذا ؟ « كعـصر الـليمـونـة » لقد سمعـت
أـحدـهم . آهـ نـعـمـ سـيـسـيـلـيـ (٢) (ضـحـكـةـ جـافـةـ) .

تأمل ! هـاكـ نـجـاحـاـ كـامـلاـ . لقد حـاولـتـ قـتـلـ نـفـسـهاـ .

فليـسـ : وـمـنـعـتهاـ مـنـ ذـلـكـ ؟

فـلـيـسـ

فـرـوـيدـ : نـعـمـ .

فـرـوـيدـ

فـلـيـسـ : أـشـكـكـ لـتـحـدـيـدـ التـوـارـيـخـ . فـحـسـابـاتـيـ ثـبـتـ بـصـورـةـ قـاطـعـةـ

فـلـيـسـ

فرويد ولا سبيل لدحضها ، أنها تعاني من عصاب هيستيري .
 : نعم الأمر . فقد خالجني هذا الظن . تصور . (بعد
 برهة) .

ثم تلفتت لي أمها . إن الصغيرة مجنونة بالقلق .
وأعتقد أن عصابها في سبيله إلى أن يتحول إلى مرض
نفسي لا شفاء منه . (مثيراً إلى ججمته) ولكن
ما الذي أزعج هننا في الداخل حتى غدوات ولا عمل لي
إلا الإضرار بالناس ؟

(فجأة يبدو هادئاً ومستقراً . ينظر طويلاً إلى
فلييس ، وفجأة) :
سوف تساعدني ؟

فلييس : على ماذا ؟
فرويد : تعال (يجذبه حتى الديوان . مثيراً إلى الكرسي القائمة
 أمامه) احبس ثمة . (يمسك به) .

لا .

(بعد لحظة تردد يأخذ الكرسي ، وينقلها إلى رأس
الديوان - إلى المكان الذي أصبح تقليدياً لجلوس المحلل
النفسي) .

هناك .

فرويد : أفضل لي ألا أنظر إليك : إنني أعرفك جيداً .

ستقوم بدوري . فأنا المريض :

(فليس يتمتع ، شاعراً بالضيق ومحضاً) :

فليسيس : أنت مجنون ؟ إني لست طبيباً نفسياً .

فرويد : ثم ماذا ؟ إذا أردت أن أحلل حالي ، فينبغي أن أتكلم أمام أحدهم (يجبره على الجلوس فيها يتمدد هو على الديوان) .

ليس لك ما تفعله سوى أن تستمع إلي . إني لا أعلم أين أن أذهب . لكن يلزمني شاهد .

(فليسيس وقد جلس ، أشعث الشعر ، بعد أن رفع كتفيه . فرويد يتكلم ، متمدداً) .

الحلم أولاً .

كانت دكانة حلاق . أمس ، ذهبت لأحلق شعري : كان ثمة جم غفير ولقد وصلت بعد عام الدفن . واعتراضي الخجل .

حسناً . حلم خجل وندم . إني أرى الصفائح المطلية في حلمي : « الرجاء إغلاق العينين » .

وهذا يعني « أن على الأبناء أن يغمضوا عيني آبائهم . وأنت ، أنت وصلت متأخراً لكي تغمض عيني أبيك » .

فلبيس

فرويد

اسمع يا فرويد .
اسكت . اسكت قلت لك .. ثمة شيء آخر . الحلم هو
دائماً إشباع رغبة . أين الرغبة ؟
انتظر . انتظر رجاء .

إغماض العينين يعني أيضاً : الموت . كان بودي لو
أموت ، منذ سنوات وأنا أدعو الموت في حلمي . بي مثل
غريزة الموت . تلك سمة من سمات طبعي لا أستطيع أن
أغمض عيني عنها .

(يقول الكلمات الأخيرة بصورة طبيعية من غير أن
يفكر فيها . فجأة يهب من رقدته ليجلس على
الديوان) .

آ؟

الصيارة يزورون البيانات والحكومة تغمض
عينيها .

هذه المرأة تجد أنه أخلق بذكائها أن تغمض عينيها
عن خيانات زوجها (بعد برها) .

أترى ؟ لقد عاودتني العبارة من تلقاء نفسها من
غير أن أبحث عنها . وبمعنى ثالث . أعمق الثلاثة .
المعنى الذي يفسر الحلم كله . فيحكم الاحترام الواجب
علي كابن ، أريد أن أغمض عيني عن عمل أباه أبي .
(ينهض ويمشي مضطرباً) .

فرويد

: عمل لا أود رؤيته . عمل أخفيه عن نفسي . أكتبه خارج

شعوري .

فلي sis يهم أن ينهض بدوره . فرويد بلهجة آمرة :
ظل مكانك .

سأجد هذه الذكرى ولو أمضيت حياتي كلها بحثاً عنها .

(يعد للجلوس) .

لقد حدث ذلك أثناء هذه الرحلة . إنني على يقين من ذلك . لقد ولدت في فريبرغ ببوهيميا . كان أبي تاجر جوخ . كان غنياً . وباستثناء العداء للسامية اعتبراه الخوف . رحلنا إلى لايبزيغ ثم إلى فيينا ، وقد خوت أيديينا . كان ذلك إذ كنت حدثاً صغيراً .

ماذا فعل ؟ ما الذي جرى ؟

(فجأة ينفجر ضاحكاً) فلي sis ينتفض .

فلي sis (مهتاجاً) سيعموند . . .

فرويد (مستمراً في الضحك) : صبر أرجوك ،
أتدرى لم أضحك ؟ كنت أحدث نفسي : « حتى إن الشيخ
جاكوب قد اغتصب إحدى بناته على مرأى مني » ثم ما لبثت
أن تذكري أن شقيقاتي ما كن ولدن .

(فلي sis ينظر إليه مرتعباً) فرويد مستغرقاً جداً في أفكاره ، لا يفطن إليه . إنه

· جالس إلى الديوان ، منحن إلى الأمام . بعد برهة يتمدد قليلاً يتقلب على خاخصتيه ، يستقيم جالساً ، ويمد ساقيه على الديوان ، متهيئاً لأن يتمدد كما فعل في السابق) .

فرويد : لنكمل .
(فليسيس ينهض في الوقت ذاته ، يقف في مواجهته فرويد ، وقد بدا عليه التصميم القاطع بأن يتوقف عن المتابعة) .

فليسيس : آه كلا . مرة واحدة تكفي .
هذه الطريقة غبية .. إنها مقالة لا ترابط فيها . وهمها اللعب بالتجانس اللغظي .

فرويد : إنها ليست طريقة .. إنني أبحث فأعني ..
فليسيس : ليس بمقدوري أن أعينك ما دمت لا أدرك . لقد كان التنويم المغناطيسي أولى بحبي .

(يقبل فرويد نحوه في هيئة من التحدى كأنه جنسية مثلية) .

فرويد : حسناً نومني .
فليسيس : (ينقلب عنه فجأة) :
لا أحسن ذلك . ثم إنك لست مريضاً نفسياً .

فرويد : ولم لا ؟
فليسيس : (مازحاً) : إننا نؤلف فريقاً يا سigmوند ، وليس من حقك أن تعاني اضطراباً في شعورك .

في برشتغادن ، قدمت لي عملاً مثيراً : الاستقصاء
عن طريق التنويم ؛ إحدى عواقبه : الخلل الجنسي .
حالياً ، عجزت عن متابعتك . ما حاجتك إلى تحليل
حالاتك النفسية ؟
: غدوات لا أثق بشيء . فسيسيلي قسرتها على أن تفضي
باعترافاتها .

فرويد

: بقيت ثلاثة عشرة حالة .
: لعلي مارست القسر على المرضى ، أو أنهم كذبوني .
: وماذا كان ينفعهم أن يلوثوا سمعة أبوهيم ؟
: وما انتفاعي بتلويث سمعة أبي ؟
: (خائفاً) ماذا ؟ (يحاول التهoin من الأمر) :

فلبيس

فرويد

فلبيس

فرويد

فلبيس

سيغموند ! لقد تعرضت لصدمة رهيبة ، ثم إنك
أرهقت نفسك بالعمل في الأوقية الأخيرة . مررت بهذا .
دع مرضاك لمدة خمسة عشر يوماً ؛ واصطحب مارتا
وال الأولاد إلى عطلة ، فأنت بحاجة إليها .
: المرضى ، تركهم سهل ؛ فلم يبق عندي أحد منهم . أما
أنا ، فلا أستطيع ترك نفسي .

فرويد

: (مستعيناً سلطته) : استمع إلي يا سيغموند .. إننا
نعمل معاً . ونظري العقابيل أنا بحاجة إليها لحساباتي ؛
يجب أن تبقى عليها . ربما كنت وقعت في أخطاء
تفصيلية . حسناً جدها . صحيحة ! خذ من الوقت

فلبيس

- ما شئت . ولكن تعاوننا سيفقد كل حجة للاستمرار إذا
أنكرت الواقع التي يقوم عليها .
- فرويد
- : (حائراً ، طبعاً) : أخطاء .. نعم .. ربيا ..
فليس
- : ابحث عنها . ولكن لا تنقب في نفسك . ستصبح مجنوناً إذا
حاولت أن تعرف نفسك . إنما لم نخلق لهذا .
- فرويد
- : (ناظراً إلى فلييس بفضول جديد ، ملتزماً الحيطة) :
فلييس ألم تحاول ذلك مرة ؟
- فليسر
- : أن أعرف نفسي ؟ إطلاقاً ..
- فرويد
- : (يحك رأسه من غير أن يرفع نظره عنه) : أفهم .
- (في غرفة سيسيلي ، مرি�ضته النائمة - فرويد يصيح :
أوف - يتذكر ... كذ ... حدثت تلك الرحلة .. تلك
الرحلة .. الوقت ليل - قبل أربعين عاماً ..
إحدى عربات القطار معنة في القدم ، وغاصة
بالمسافرين .
- جاكومب فرويد ، وكان ما يزال شاباً ، جالس إلى
جانب مدام فرويد التي تختضن طفلًا عمره ستان
(سيغموند) يمر القطار بمصانع صب الفولاذ . ترى
بروق حمراء في الليل .
- الطفل الذي كان نائماً يستيقظ ويصرخ . المسافرون
الذين غلبهم النعاس يفتحون عيونهم بغتة .

مدام فرويد : سیغموند ! یا صغیری سیغموند !
حسن .

الولد رأى أمه . إنه يداعب عنقها وذقنها ، يشعر
بالرضا ، ويعود للنوم .
، أثناء ذلك بلغ القطار محطة . يقف . المسافرون
ينهضون ويأخذون حقائبهم من الشبكة .
أمام مكتب الاستقبال في فندق يتناول نادل نعسان
مفتاحين من اللوحة .

جاكوب : أليس من غرفة لشخصين ؟ (يهز النادل رأسه نفياً) .
جاكوب : (لامرأته) خذى الغرفة الكبرى لك وللصغير . وسأدبّر .
أمري في الصغرى .
(بعد حين) .

(الطفل الذي مات تعباً غط في نومه في سرير بغرفة صغيرة بالفندق . نحن على مقربة منه ، عند رأسه . نرى مدام فرويد ، وهي تخليع ثيابها أمام المزينة . لزام أن الفندق قريب من المحطة . يسمع زفير القاطرة . وفجأة صفر حاد يوقظ الطفل) .

(زفرات القاطرة) .

• (صفیر مفاجیء)

الطفل ، مفتوح العينين ، ونحن - تقريرياً بعينيه - نرى على مبعدة ، في
عتمة فاتحة امرأة طويلة جميلة التكوين ، تلقي بأخر ملابسها ، تغسل

بالصابون ، عارية ، وجهها وعنقها ، وكتفيها . تضع لباس نومها .

يقرع الباب .

صوت نقرات خفيفة .

ترتدي بسرعة دثارها .

مدام فرويد (بصوت خفيض) : من الطارق ؟

تفتح الباب ، يظهر جاكوب . يضطرب لمرأى زوجته .

أوف : كم أنت جميلة !

أخبيني ؟

مدام فرويد : نعم . . .

جاكوب : بسلطة غير معهودة لديه مصدرها الجنس : أنت ملك
يدي ؟

مدام فرويد : نعم .

جاكوب : تعالى فلدي غرفتي .

مدام فرويد : لا يسعني ترك الصغير وحيداً .

جاكوب : (يدبر وجهه نحو الصغير سيموند الذي يغمض حالاً
عينيه) :

إنه نائم (مضطرباً وبالحاج) :

لبرهة . . ليس إلا لبرهة .

تعالي .

(يأخذ مدام فرويد من يدها وخرجان بعد إغلاق

الباب بلطاف) .

ما أن يخرج حتى يفتح الطفل عينيه ، ويضرب
الهواء بذراعيه الصغيرتين ويسرع في العويل .

صوت سيسيلي غالباً على عويل الطفل : دكتور ! دكتور !

تحجب الرؤيا . في غرفة سيسيلي . قد استيقظت لتوها . تنظر إليه
معدبة - فيم تفكـر ؟

فرويد

: أفكر في ماضيَّ .

سيسيـلي

: لقد أردت قتل أميِّ .

فرويد

: نعم . أو بالحرى لست أنت من تمنى ذلك . إنها الطفلة
سيسيـلي التي بعثت إلى الحياة ، واعتقدت أنهم يطردون
ماغداً .

سيسيـلي

: (بتقزز) الطفلة سيسيلي كانت مسخاً صغيراً .

فرويد

: بل كانت طفلة . ولا شيء سوى ذلك . لقد فزت ،
سيسيـلي . بفضلك ، أحسب أني أفهمنا نحن الاثنين .
وأني قادر على شفائنا . (بعد برهة) قصة أوديب
أتعرفينها ؟

سيسيـلي

: لقد قتل أباًه ، وتزوج أمه ، ثم فقاً عينيه لكي لا يرى
ما صنعت يداه . فماذا يعني ذلك ؟

فرويد

: كل الناس أوديب .

المقبرة ..

فرويد يمشي بين القبور .

بعيداً نفر من الناس قرب ضريح حفر حديثاً . يتم إنزال التابوت فيه .

فرويد يقف عند ضريح جاكوب فرويد .

يحمل باقة زهر يضعها بارتباك على البلاط ، وسط زهور منها الغضة ،
ومنها الذابلة .

بعيداً منه انتهت الحفلة ، معظم الحاضرين يتفرقون . يمررون في طريق
رصف بالبلاط غير بعيد من فرويد .

(برووير يمر تصحبه ماتيلدا برووير^(٥) ، يلقي نظرة على ضريح
جاكوب فرويد ، ويلاحظ أن فرويد ينظر إليه) فرويد يتقدم خطوة نحوه .
ولكن برووير كان قد انخرط في الشعب الجانبي الذي يفضي إلى قبر
جاكوب .

يتصافح الرجالان .

فرويد : علمت . . .

برووير : دع عنك ذلك . فأخي وأنا لم يكن أحدنا يكلم الآخر منذ
ثلاثين عاماً . وإنى هنا من قبيل اللياقة المحسنة .

كنت أحب أباك . وقد آلمني موته أكثر مما آلمني موت

شارل . . كيف حالك اليوم ؟

فرويد : تغير . (فرويد مشيراً إلى القبر) .

بعض مني مدفون ثمة .

كل ذلك بخطأ مني ، برووير .

(ينadar نحو برووير ، هادئاً ، بلا حرارة ، ولكنه صادق التأثر) .

برووير : كلا .

لقد فرقتنا سيسيلي . (ينظر إلى الضريح ويضع يده على السياج الذي يحوط البلاط) .

برووير : ثم ماذا ؟

طالما فكرت بذلك ، يا فرويد .. كنت أعد نفسي أباك الروحي . لست مع هذا حسداً . لكن ... عندما شعرت أنك ستمضي إلى أبعد مما ذهبت إليه ... فاني ... قد أحفظني ذلك عليك وعلى أفكارك ... (بضحكة ساخرة) . كانت لك هيئة فتى حدث ، وأنا كنتأشعر أنني دجاجة هرمة . ياه ! (يقوم بحركة من رأسه تدللياً على أن كل شيء قد انتهى الآن) . كيف حال مارتا ؟

فرويد : مارتا تحب أطفالها . إنها ربة بيت مدهشة . وأعتقد أنها

تحبني قدر حبها لي يوم زواجنا .

ولكن كان بيننا شيئاً لن يعود .

إطلاقاً ، إطلاقاً .

برووير ، أسألك العذر .

أتدرى أنني ، مذ يوم الدفن ، لم أجرؤ على الشخصوص
إلى قبر أبي . ولقد عدت إليه اليوم آملاً أن أراك .
برووير ، لقد طبقت طريقتك على نفسي . بمفردي ،
وسأتابع .

كنت أحب أبي ، وأغار منه . لم يكن بوسعي أن أراه إلا
شعرت داخل نفسي بعدواية رهيبة .

برووير : عدواية ؟ قبل هذا الإنسان الذي يقطر عذوبة ؟

فرويد : تماماً . فعدويته كانت تجربتي من سلامي . وددت لو كان
أبي موسى القانون .

برووير : لكي تتمرد عليه ؟

فرويد : ولكي أطيعه .

ولقد قام ماينرت^(٥) بهذا الدور زمناً (يتسم) .
كان ذلك ... استبدالاً .

برووير : وأنا أيضاً هل قمت به ؟ طفت .

فرويد : نعم طوال عشر سنين .. أبغض ماينرت الذي كان
رجفي . أما أنت ، فلم أكن لك إلا الحب والاحترام .
لقد مات ماينرت ، وسألني الصفح ، وهذا ما خلصني
منه . أما أنت فقد كنت أبي الوحيد وموضع مشاعري
المزدوجة .

لقد حسبتكم ضعيفاً ، وهذا ما ملأني حنقاً .

ولكن لم يكن ضعفك ما كرهت ، بل ضعف جاكوب
فرويد (يشير إلى القبر) .

برووير

: (بإخلاص) إني ضعيف .

فرويد

: كلا ... أنت طيب .

برووير

: وفلبيس ؟

فرويد

: سراب ، كنت أظنه الشيطان ..

لم يكن سوى رجل حساب . لا يهم .. لقد
احترمت قوته - ما ظننت أنها قوته - وهذا ما أتاح لي أن
أكره ما حسبته ضعفاً فيك .

برووير

: كم لك من أب ! في معظم الوقت كان لك اثنان معاً ..
(بعيد هذا الجواب يختفي الرجالان . يرى ماينرت ثانية
في حجرته ضعيفاً ، ومحظياً ، تحت تمثال كبير لموسى) .

فرويد

: أوف ... نعم كنت أحاف نفسى . كنت غير راغب بأن
أصبح مراهقاً . أن أنظر إلى الحقيقة .

: كنت أفترق بلا انقطاع . كنت أتحذل لنفسى كل هؤلاء
الآباء لحمائيني من نفسى ، ولم أكن أشعر بالراحة ما لم
أدميرهم .

برووير

إنكم تفتنوني جميعاً ، وكنت أريد قتل أبي فيكم .

(مرة أخرى عند ضريح جاكوب فرويد) .

لقد مات . وأبائي بالتبني ماتوا معه . إني وحيد قبل
نفسى ، وأمسيت لا أكره أحداً اليوم .

برووير

فرويد

برووير

: هل ما زال في وسعك أن تحب ؟

: نعم . أطفالي . وأبناء بالتيني : رجالاً يؤمنون بكلامي ،
إن وجد مثل هؤلاء . حالياً أنا الأب .

: لقد استخدتمكم استخدام الأداة لكي أضيع وأجد
نفسى . فهل تصفحون عني ؟

(برووير يمسك بيده بعاطفية ويشد عليها . صمت) .

برووير

فرويد

برووير

: (بعدوبة) لن يرى أحدنا صاحبه بعد اليوم فيها أتصور .

: كلا .. بعد يومنا هذا .

: لقد كسبت حق أن تكون وحيداً .

: (بأسى عميق) : نعم .. (يشير إلى السماء) الغيوم
اختفت ، بانت وشمس شتايبة قارسة) .

إني وحيد ، والسماء امتلأت بالخواء .

سأعمل وحيداً ، سأكون قاضي نفسي الوحيد ،
وشاهدي الوحيد .

من حسن الحظ أن الموت يضع حدًا لحياتنا ..

(*) فلييس Fliess : طبيب حنجرة وأذن برليني . وكان محدث فرويد المفضل أثناء سنوات جهده الكثيف للوصول إلى اكتشافاته . وبينها مراسلات علمية وشخصية من (١٨٨٧ - ١٩٠٢) .

(*) سيسيل : فتاة هستيرية تمثل حالات مختلفة عكف على دراستها فرويد وصديقه برووير Breuer .

(*) جوزيف برووير : طبيب نمساوي (من فيينا) مارس التقويم المغناطيسي ، كان فرويد الذي يصغره بخمسة عشر عاماً يكن له احتراماً كبيراً . وقد ألفا معاً كتاباً هاماً عنوانه (دراسات في الهستيريا) .

(*) تيودور ماينر特 Meynert أستاذ العلاج النفسي في جامعة فيينا تفرغ لتشريح الدماغ . عمل فرويد في كنفه عام ١٨٨٣ .

البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب

لوسيان غولدمان ترجمة: د. علي الشرع

(عن الانكليزية)

التحليل البنوي التكويني في تاريخ الأدب هو ، في هذا المجال الخاص ، تطبيق منهجية عامة وهي كما نعتقد المنهجية الوحيدة الصالحة للتطبيق في العلوم الإنسانية بمعنى أننا نعتبر الإبداع الحضاري ، مع تميزه قطاعاً مماثلاً للقطاعات الأخرى من السلوك الإنساني ، لهذا فهو خاضع لنفس القوانين ويشير للتساؤل العلمي صعوبات مماثلة إن لم تكن مطابقة .

في هذا المقال سنحاول معالجة بعض المبادئ الأساسية في البنوية التكوينية كما هي مطبقة في مجال العلوم الإنسانية بعامة وفي النقد الأدبي وخاصة ؛ وكذلك فإننا سنعالج بعض الخواطر المتعلقة بالتماثل والتعارض بين مدرستين نقديتين متكمالتين ارتبطتا بهذه المنهجية (البنيوية التكوينية) وهما المدرسة الماركسية ومدرسة التحليل النفسي .

إن البنوية التكوينية تبدأ من الفرضية القائلة بأن كل حالة من حالات

السلوك الإنساني هي محاولة الاستجابة الدالة لوقف معين وبالتالي فإنها (الحالة السلوكية) تمثل نحو خلق نوع من التوازن بين الذات الفاعلة والموضع الذي تلقى الفعل *The ambient world of the agent* وممها يكن فإن هذا الميل نحو التوازن يُبقي دائمًا على وجود شخصية غير مستقرة باستمرار وذلك بمقدار ما يعود هذا التوازن (سواء أكان أكثر أو أقل إقتساعاً) بين البنى العقلية للذات الفاعلة والعالم الخارجي؛ إلى وضع ما يمكن السلوك البشري من إعادة تشكيل العالم؛ عملية التشكيل هذه تجعل من التوازن الأول غير مرض وبالتالي تحدث ميلًا نحو توازن جديد سيتخلّى عنه فيما بعد.

وهكذا فالواقع البشري يبرر نفسه من خلال عمليات ذات اتجاهين متضادين: هدم البنى القديمة وإنشاء بنى كلية جديدة قادرة على خلق توازنات يمكن أن ترضي مستجدات الجماعات البشرية التي أنتجتها.

ومن هذا المنظور فإن الدراسة العملية للإنجازات البشرية: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية تحاول تسليط الضوء على هذه العمليات (عمليات الهدم والبناء) وذلك بالكشف عن التوازنات التي هدمتها والتوازنات الجديدة التي تطلعت إلى تحقيقها. وهذا يتضمن أن نأخذ على عاتقنا مسؤولية البحث الجاد لمواجهة سلسلة متالية من المسائل التي من أهمها ما سنتناوله بالبحث الآن. وفي المقام الأول تبرز مسألة أن نعرف من هو في الواقع موضوع الفكر والحدث. هناك ثلاثة احتمالات للإجابة على هذا السؤال وكلها مثل اتجاهات متباعدة تماماً. ربما يرى أحدهم (وهذا هو رأي التجربيين والعقلانيين والظواهريين) أن موضوع الفكر والحدث هو الفرد،

وهناك من يقلل (وهذا رأي الرومانسيين) من قيمة الفرد ليجعله مجرد ظاهرة وبالتالي يرى أن الجماعة هي الموضوع الحقيقي للفكر والحدث ، والرأي الثالث (وهذا هو واقع الفكر الجدلية - الديالكتيكي - الهيجلي والماركسي) هو الذي يعترف بمحارياً الرومانسيين أن الجماعة هي الموضوع الحقيقي ولكن لا يغفلحقيقة أن الجماعة هي لا شيء أكثر من نسيج معقد من تداخل علاقات الأفراد ، وهذا فإن المرء لا بد أن يحدد بدقة بنية النسيج المعقد من العلاقات المتداخلة ، وأن يحدد أيضاً المكانة الخاصة التي يشغلها الأفراد الذين يبدو أنهم إذا لم يكونوا الموضوع النهائي فهم على الأقل الموضوع المباشر له) موضوعات السلوك الذي هو قيد الدرس .

وإذا تركنا الموقف الرومانسي جانباً ، وهو الموقف المتمس بالتنزعة الصوفية والذي ينكر واقعية الفرد أو استقلاليته ، طلما أن الفرد مجرّد على الاندماج في الوحدة الاجتماعية فإننا ربما نسأل : لماذا يتلوّحى أن ينسب العمل الأدبي للجماعة وليس للفرد الذي أنتجه ؟ . وذلك لأنه إذا كانت وجهة نظر الجدلية لا تنكر أهمية الفرد فالحال نفسها بالنسبة للعقلانية والتطبيقية والظواهرية فإنها لا تنكر واقع البيئة الاجتماعية على شرط أن ينظر إليها مجرد مواصفات خارجية وواقع قادر على التأثير على الفرد بطريقة عفوية⁽¹¹⁾ .

إن الإجابة سهلة : فدراسة العمل الأدبي التي تحاول أن تحدد ماهية العمل الأدبي كلياً أو بشكل رئيسي مع مؤلفه ، تستطيع في حدود الطاقات

(١) من هذا المنظور يمكن أن تساعد الدراسة الاجتماعية ، على الأغلب في تفسير أصل العمل ، ولكنها لا تساعد مطلقاً على فهمه .

الحالية للبحث التطبيقي ، على أحسن الأحوال ، أن تفسر الوحدة الداخلية (للعمل الأدبي) أو تفسر العلاقة بين كل العمل الأدبي والأجزاء المؤلفة لهذا الكل ، ولكن هذا النوع من الدراسة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقيم بشكل إيجابي نفس هذا النوع من العلاقة بين العمل الأدبي والمُؤلف الذي أبدعه . وعلى المستوى إذا أخذ الفرد (المتحدث للعمل الأدبي) موضوعاً (للدراسة) فإن القسم الأكبر من العمل الأدبي ، الذي هو قيد الدرس سيظل هامشياً ، وعندما سيكون من المستحيل تجاوز مرحلة إعطاء الخواطر الدالة على درجات مختلفة من الذكاء .

وذلك كما قلنا من قبل ، لأن بنية الفرد النفسية تبلغ من التعقيد غاية لا يمكن معها تحليل هذه البنية على ضوء هذه المعلومات أو تلك ، - فعلى سبيل المثال - لا يمكن الاعتماد على معلومات عن فرد معين أو عن مؤلف لا تعرفه معرفة مباشرة أو عن فرد لا تجمعنا به رابطة صداقة ، وكل ما نعرفه عنه مجرد معرفة حدسية غائمة .

باختصار لا تستطيع أي دراسة نفسية أن تفسر لماذا كتب راسين هذه المسرحيات أو الدرامايات (في حين لم يكتب غيرها) ، أو أن تفسر لماذا لم يكن ليكتب المسرحيات التي كتبها كورني أو مولير^(٢) والآن مهما تكون الغرابة فيما (٢) ومهما يكن ، إذا كان من المستحيل دمج محتوى الأعمال الحضارية وشكلها (باختصار : البناء الأدبي والفلسفي والفنى) في البنية السيرية (سيرة الشخص) فإن مدرسة نفسية من نوع البنية التكوينية والتحليل النفسي قد نجحت فعلاً إلى درجة معينة بالتعرف - بالإضافة إلى هذا الجوهر الحضاري الخاص - على بنية هذه الأعمال ودلالتها الفردية التي تعتقد هذه المدرسة أنها تستطيع أن تناسب والتطور في السيرة . في نهاية هذا المقال سنفسر باختصار إمكانيات هذه الطريقة وحدودها .

يتعلق بدراسة الأعمال الفنية العظيمة ، فإن علم الاجتماع قد عمل على اكتشاف الروابط الضرورية لربط هذه الأعمال مع وحدات جماعية ذات بني يمكن الكشف عنها بيسير .

وما لا شك فيه أن التعقيد في إطار هذه الوحدات (الاجتماعية) آت من كونها تمثل علاقات متداخلة بين أفرادها ، في حين أن التعقيد في نفوس الأفراد آت من انتفاء كل واحد من من هؤلاء الأفراد إلى عدد من الجماعات الصغيرة أو الكبيرة (مثل : وحدة العائلة أو الحرف ، أو الصداقة أو الطبقة الاجتماعية إلخ) وكل وحدة من هذه الوحدات الجماعية تؤثر في وعي أفرادها وبالتالي تساهم في خلق بني نفسية فريدة ومعقدة وغير متلازمة نسبياً . في حين ، على العكس من ذلك ، عندما ندرس عدداً كافياً من الأفراد المنتسبين لجماعة اجتماعية متجانسة ، فإن أثر الوحدات الاجتماعية (الأخرى) التي ينتمي إليها كل فرد ، والأثار النفسية الناتجة عن هذا الانتفاء الجديد يلغى بعضها بعضاً ، وعندما نجد أنفسنا نعالج بني أكثر بساطة وأكثر تلاحماً^(٣) .

(٣) وصلت الإحصاءات التطبيقية إلى نتائج مماثلة : إنه ، عملياً ، من المستحيل التنبؤ دون الواقع في خطأ كبير ، فيما إذا كان بيير أو جاك أو جون سيتزوجون أو سيتعرضون لحوادث السيارات أو أنهم سيموتون في السنة القادمة ، ولكن ، على العكس من ذلك ، أنه ليس صعباً أن نتبأ ولو بقدر ضئيل من الخطأ بعدد حالات الزواج أو حوادث السيارات أو الوفيات في فرنسا في كذا وكذا أسبوع . ومع الاعتراف بهذه الحقيقة ومع ارتباط هذه الحقيقة بظواهر ذات صلة ما بها ، فإن هناك اختلافات جوهرية بين الإحصاءات المتعلقة بواقع ما لم تحدد بيته بعد ، وبين التحليل البنوي التكوري .

ومن هذا المنظور ، إذا أخذنا بالاعتبار أن مبدع العمل الأدبي هو مجرد عامل مساعد تم من خلاله عملية الخلق الأدبي ، فإن العلاقات بين العمل الأدبي الحقيقي والوحدة الاجتماعية التي عرف بالتحليل الأخير أنها كانت الموضوع الحقيقي لعملية الخلق الأدبي ، هي من نفس مرتبة العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والوحدة الكلية التي تتجسد في هذا العمل . في كل الأحوال نحن نعتبر العلاقة بين عناصر البنية الكلية (للعمل الأدبي) وبين كل هذا العمل علاقة شاملة وبنفس الوقت علاقة مفسرة . وهذا هو السبب ، إذا لم يكن ذلك مجرد عبّ مغضّن ، الذي يجعلنا نتخيل أنه لو كان الفرد راسين قد تلقى ثقافة مختلفة أو عاشه في بيئة مختلفة لكان - ربما - قد كتب مسرحيات شبيهة بمسرحيات موليير ، ومن جهة أخرى إنه لا يمكن أن يتصور أن (noblesse de robe) القرن السابع عشر تتناول فكراً أبيقورياً أو فكراً متفائلاً جداً .

وهذا يعني طالما اعتبر العلم محاولة لمعرفة العلاقات الحتمية بين الظواهر ، أن الجهد الرامي إلى ربط الأعمال الحضارية بالوحدات الاجتماعية باعتبارها خالقة لهذه الأعمال تبدو أكثر إقناعاً - وذلك بحدود معرفتنا الحالية - من أي محاولة لاعتبار الفرد مبدعاً حقيقياً لعملية خلق هذه الأعمال .

لكن حالما يقبل بوجهة النظر هذه ، تظهر عندنا مسألتان : الأولى هي تحديد ترتيب العلاقات الموجودة بين الجماعة والعمل (الأدبي) أما الثانية فهي مسألة تحديد أي الأعمال وأي الجماعات التي يمكن أن تنسّب إلى بعضها .

بالنسبة للنقطة الأولى فإن البنية التكوينية (وبخاصة الأعمال التي

قدمها جورج لوكاش تمثل نقطة انعطاف في علم الاجتماع الأدبي . فكل مدارس علم الاجتماع الأدبي ، قد يمها وحديثها تحاول باهتمام أن تقيم علاقات بين محتوى العمل الأدبي والوعي الجماعي . وهذه المنهجية ، مع أنها تحرز أحياناً بعض التناقض وذلك حيث تتواجد تغيرات متشابهة ، تنطوي على عيدين رئيين :

أ - إن استخدام الكاتب لعناصر محتوى (عمله الأدبي) من الوعي الجماعي أو بشكل أبسط من واقع الممارسة الاجتماعية مع البيئة المحيطة به ، لا يبدو استخداماً منظماً أو عاماً ، كما أنه استخدام لا يمثل إلا جوانب محددة من عملهما الأدبي . وهذا يعني أن المنهجية (العلم الاجتماعية) التي تقتصر بشكل كلي أو رئيسي على البحث عن المعادلات (الخارجية) لمحتوى العمل الأدبي ، وهي (أي الوحدة) الميزة الأدبية الخاصة لهذا العمل .

ب - بشكل عام إن النقل الحرفي (reproduction) للملامح الاجتماعية في الواقع الاجتماعي وللوعي الجماعي في عمل (أدبي) ، غالباً ما يبرز في عمل كاتب أقل إبداعاً ، كاتب قانع بوصف تجربته الشخصية أو بروايتها دون أن يحاول إعادة إخراجها من جديد .

ولهذا السبب يلاحظ أن علم الاجتماع الأدبي المهتم بدراسة المحتوى (للعمل الأدبي) غالباً ما يbedo أدب تسجيل وقائع ، وغالباً ما ينجح في دراسة الأعمال الأدبية من المستوى العادي أو في تبيان الاتجاهات الأدبية ، ولكنه يفقد شرعيته كمنهج في دراسة أعمال على مستوى من العظمة .

وفي هذا المجال لقد مثلت البنية التكوينية تغيراً جذرياً في (استطلاع الأعمال الأدبية) . والفرضية الأساسية التي تمثلها بدقة هي أن الشخصية الجماعية لعملية الخلق الأدبي تستمد من حقيقة كون بني عالم (العمل الأدبي) متماثلة مع البني العقلية للوحدة الاجتماعية الخاصة (التي أنتجته) أو أنها ترتبط معها في علاقة واضحة جداً ، في حين أنه على مستوى محتوى (العمل الأدبي) ، أي على مستوى خلق العوالم الخيالية المحكومة بهذه البني ، فإن الكاتب يتمتع بحرية مطلقة . وما لا شك فيه أن استفادة الأديب من تجربته المباشرة في الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه خلق عوالمه الخيالية أمر ممكن وغالباً ما يحدث ، ولكن هذه الاستفادة لا تعتبر بأي حال جزءاً جوهرياً من أجزاء العمل الأدبي ، وإن قضية توضيح عملية استفادة الأديب من واقعه الاجتماعي قضية مفيدة ولكنها تبقى من قضايا الدرجة الثانية في عملية التحليل الأدبي .

في الواقع إن العلاقة بين الجماعة المبدعة (للعمل الأدبي) والعمل الأدبي نفسه تمثل غالباً في النماذج التالية :

إن الوحدة الاجتماعية تقوم بعملية خلق بني (أو قوالب تعامل) وهذه البني تحدث في وعي أفراد (هذه الوحدة) ميلاً فكرية وعملية فعالية وذلك ليستجيبوا بموجتها للمشاكل التي تطرأ من جراء علاقتهم بالطبيعة أو من جراء المشاكل التي تنشأ من علاقاتهم المتبادلة فيما بينهم . وباستثناءات قليلة فإن هذه الميول قد لا تصل إلى درجة فعالة من التلامس وذلك كما قد لاحظنا من قبل ، لأن هذه الميول قد تحبط في وعي أفراد الجماعة بسبب انتهاهم لوحدات اجتماعية متباينة .

وهكذا إذن فالبني العقلية تتواجد في إطار الجماعة فقط على شكل ميول ، متفاوتة القوة ، نحو الانسجام الكلي ، وهو الانسجام الذي ندعوه رؤية العالم ، وهذه الرؤية لا تخلقها الجماعة ولكنها تخلقها العناصر المشكلة لهذه الجماعة التي ترعرعت في ظلها (والجماعة وحدها هي القادرة على تطوير هذه العناصر) جنباً إلى جنب مع الطاقة الضرورية الالازمة لجمع عناصر هذه الجماعة في إطار كل واحد . والكاتب العظيم هو بالضبط الفرد المتميز (الفرد الاستثنائي) القادر على أن يخلق في مجال ما ، نقل العمل الأدبي (وهذا ينطبق على التصوير والموسيقى . . .) ، عالماً خيالياً متلاحمًا بقوة ، بحيث تكون بنية هذا العالم متباينة مع تلك البنية التي تتطلع نحوها جماعة هذا الفرد . وبالنسبة للعمل الأدبي فإنه ينظر إليه بالمقارنة مع الأعمال الأخرى ويحكم عليه بأنه متدني المستوى أو رفيعه بمقدار ما يقترب من أو يبتعد عن تحقيق الانسجام (أو التلاحم) الدقيق .

نستطيع أن نلاحظ الاختلاف البين بين علم الاجتماع المهم بالمحتوى وعلم الاجتماع المهم بالبنية . فال الأول يرى في العمل الأدبي اجراراً للوعي الجماعي بينما يرى الثاني أنه واحد من أهم العناصر المشكلة لبنيته هذا الوعي ، وهو العنصر الذي يتبع المجال لأفراد الوحدة الاجتماعية أن يكونوا مدركون لما تفكرون به الوحدة الاجتماعية أو تشعرون به وذلك دون أن يكون لهؤلاء الأفراد معرفة موضوعية لدلالة هذا العنصر . ولذلك فالمرء يدرك لماذا يكون (علم الاجتماع) المحتوى الأدبي أكثر فعالية في التعامل مع الأعمال الأدبية العادية في حين ، على العكس من ذلك ، يبدو (علم الاجتماع البنوي) أكثر نجاعة في دراسة النماذج الأدبية المختارة في الأدب العالمي .

ومع هذا فلا بد أن تبرز مشكلة استمولوجية (معرفية) وهي : إنه حتى لو كانت كل الجماعات البشرية تمارس دورها على وعي أفرادها وعلى فعالياتهم وسلوكياتهم فإن جماعات معينة فقط هي القادرة على ممارسة نوع من التأثير على أفرادها ليجنحوا نحو الإبداع الحضاري . وهذا فإنه من الأهمية بمكان بالنسبة للبحث الحقيقي أن يُعرف على مثل هذه الجماعات وذلك حتى يحدد الاتجاه لمسيرة هذا البحث . إن نفس طبيعة الأعمال الحضارية تؤشر إلى ما يجب أن تكون عليه هذه الجماعات من ميزات . فهذه الأعمال حقيقة تمثل ، كما قلنا سابقاً ، تعبيراً عن رؤى خاصة للعالم ، أي أنها تمثل شرائح تصويرية أو وقائع فكرية مبنية على طريقة بحيث لو أنها لم تقدم (إلينا) ببنيتها الكلية فإن واحداً ما بإمكانه أن يتممها للتغدو عوالم أو كليات شاملة . وعملية هذا البناء (أو التصميم) تصدق فقط على الجماعات ذات الوعي الميال نحو رؤية شاملة (علمية) للإنسان .

ومن جهة نظر البحث التطبيقي فإنه من المؤكد أن الطبقات الاجتماعية كانت الجماعات (البشرية) الوحيدة (الممثلة) لهذا النوع (من الجماعات ذات الرؤى الشاملة) - هذا مع أننا ما زال نتساءل فيما إذا كان هذا التأكيد ينطبق على المجتمعات غير الأوروبية ، أو على المجتمع اليوناني - الروماني القديم والمجتمعات التي سبّقته ، أو ربما حتى على قطاعات مجده من المجتمع المعاصر ، ولكن مرة أخرى يجب التأكيد على نقطة وهي أن هذه المشكلة من مسائل البحث التطبيقي وليس مسألة تعاطف أو عداء عقائدي (من ذلك النوع) الذي نجده في جذور كثير من نظريات علم الاجتماع .

ومهما يكن الأمر فإن التأكيد على وجود علاقة بين الأعمال الحضارية العظيمة والجماعات المتuelle نحو إعادة بناء شامل للمجتمع أو نحو المحافظة عليه تقضي دفعه واحدة على كل محاولة لربط هذه الأعمال بعدد معين من جماعات اجتماعية أخرى كالامة أو الجيل أو المنطقة أو العائلة (لذكر فقط الأهم من التشكيلات البشرية) . وذلك ليس لأن هذه الجماعات لا تمارس دورها على وعي أفرادها ، ومن نفس المنطلق ، على وعي الكاتب ، ولكن لأنها - هذه التشكيلات الاجتماعية - تفسّر فقط عناصر سطحية معينة من (العمل الفني) في حين تعجز عن تفسير البنية الأساسية (لهذا العمل)^(٤) .

والواقع المعاشر تدعم هذا التأكيد : فحقيقة الانتهاء إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر لا تستطيع أن تفسّر أو تساعد على استيعاب أعمال (باسكال) أو (ديكارت) ، أو غاسندي أو حتى ، راسين وكورنيل وموليير ، وذلك لأن أعمال هؤلاء تكشف عن رؤية للعالم مختلفة ، بل مناقضة لما يمثله المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر) ، على الرغم من أن هؤلاء المؤلفين كلهم يتسمون إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر . وبالمقابل فإن هذا الانتهاء العام (باعتبار هؤلاء المؤلفين أفراداً في المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر) ربما يكون مسؤولاً عن تفسير عناصر شكلية مشتركة بين الكتاب الثلاثة الآخرين : راسين وكورنيل وموليير .

بعد هذه الاعتبارات الأولية نأتي الآن إلى معالجة أهم مشكلة تواجه أي

(٤) هذا النوع من العمل (العلم الاجتماعي) هو من نفس مرتبة علم اجتماع المحتوى حيث أنه يفسّر فقط عدداً من العناصر الثانوية والبيئية للأعمال الأدبية .

بحث قائم على أسس البنوية التكوينية ، ألا وهي مسألة تحديد موضوع (هذا البحث) . إن هذه المسألة بشكل خاص ، جوهرية وصعبة تماماً وذلك بمقدار ما ترتبط هذه المشكلة بعلم الاجتماع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ، في الحقيقة إن المرء لا يستطيع أن يدرس البنى ما لم يضع يده ، وبشكل حيوي ، على مجموع المعلومات التجريبية أو (الواقع المعاشر empirical data) المباشرة التي ترتبط (بهذه البنى) ، وبالمقابل فإن المرء يستطيع أن يعين هذه المعلومات فقط عندما تتوفر لديه نظريات متقدمة بالبنى التي تشكل وحدة هذه المعلومات .

هذه الدورة المنهجية تبدو مستعصية على الحل من وجهة نظر المطلق التجريدي ، في حين تبدو سهلة الحل كأي دورة مماثلة وذلك من خلال سلسلة من عمليات التقرير المتالية .

لنبدأ من فرضية أن واحداً ما يستطيع أن يؤلف بين عدد من الحقائق في وحدة بنوية ما . فالمرء (في هذه الحالة) يحاول أن يقيم القدر الأكبر من العلاقات الكلية والتفسيرية بين هذا العدد من الحقائق ، محاولاً بنفس الوقت أن يدخل عدداً آخر من الحقائق الغريبة (عن بنية هذه الوحدة) ، وهكذا فالمرء هنا قد يلجأ إلى إزالة عدد من الحقائق الأساسية ليضيف عدداً آخر (وذلك) ليعدل الفرضية الأساسية .

وهكذا يستمر في هذا العمل خلال سلسلة متالية من العمليات التقريبية حتى يصل إلى نقطة (النقطة المثالية الممكن تحقيقها بحدود الحالة

المعطاة) في نظرية بنوية قادرة على خلق مجموع من الحقائق المتلاحمة بشكل كلي^(٥) .

والمرء عندما يدرس الإبداع الحضاري يجد نفسه أمام وضع جيد بالنظر للفرضية الأولى^(٦) . فحقيقة أنه من المحتمل أن الأعمال العظيمة الأدبية والفنية والفلسفية تشكل بني متلاحمة ودالة ، وهذا فإن مرحلة تحديد موضوع الدراسة (بالنسبة للبحث البنوي التكوفي - المترجم) يكون قد أعطى سلفاً . ولكن على المرء أن يكون حذراً من أن يتزلق كثيراً ليثق تماماً بهذا الافتراض المسبق . إذ أنه أمر اعتيادي أن يشتمل العمل الفني على عناصر خارجية وبالتالي يجب

(٥) على سبيل المثال ربما يبدأ المرء بفرضية وجود بنية دالة عن الدكتاتورية . عندها قد يعمد المرء إلى جمع مجموعة من الظواهر عن مثل هذه الأنظمة السياسية التي تمارس فيها الحكومة سلطة مطلقة . ولكن إذا حاول المرء أن يفسر نشوء مثل هذه الأنظمة الدكتاتورية من خلال فرضية بنوية مفردة فإنه سيتحقق بسرعة أن الدكتاتورية ليست بنية ذات دالة وبالتالي فلا بد أن يميز مجموعات من الدكتاتوريات ذات النوعيات والدلالات المختلفة ، في حين - على سبيل المثال أن التصورات عن الدكتاتورية البنوبارتية ما بعد الثورة (الفرنسية) تبدو تصورات عملية .

وبنفس الطريقة فإن أي محاولة تفسيرية موحدة لأعمال باسكال (وقد كانت أعماله كثيرة) ستفشل أمام الحقيقة المتمثلة في أن عملين من أعماله وهما : *Les provinciales & les pensees* يتجلسان في منظورات (فكرية) مختلفة تماماً . ولفهم هذين العملين يجب أن ينظر إليهما باعتبارهما مثيلين بنيتين متميزتين وإن كانوا متصلين في ملامح معينة .

(٦) الفرضية الأولى تعني هنا عملية ضم حقائق لتشكل وحدة بنوية ما . وقد أشار المؤلف إلى هذه الفرضية في الفقرة السابقة - (المترجم : علي) .

تمييز هذه العناصر الدخيلة في إطار الوحدة الأساسية (لهذا العمل) . بالإضافة إلى ذلك ، إذا كانت الفرضية (القائلة) بوحدة الأعمال الفنية على درجة كبيرة من المصداقية بالنظر للأعمال الفنية العظيمة التي يمكن معالجتها معزولة عن غيرها ، فإن هذه المصداقية تتقلص بشكل كبير عندما يتعلق الأمر بالإنتاج الكلي لكاتب واحد منفرد . ولهذا السبب يجب علينا في البحث الحقيقى أن نبدأ بدراسة تحليلية لإنتاج كل كاتب على حدة ، آخذين بعين الاعتبار بقدر ما يمكن مسألة البحث عن الترتيب الزمني الذي ألفت فيه هذه الأعمال .

فهذه الدراسة سوف تتيح لنا أن نصنف أعمال الكاتب في تجمعيات مؤقتة بحيث على أساسها ، سنبحث في الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للفترة (التي عاش فيها الكاتب) عن تجمعيات اجتماعية مبنية (أي عن بنى اجتماعية متعارف على أنها بنى سائدة - المترجم) ، وعندما سندمج أعمال الكاتب المدرسوة باعتبارها جزءاً من هذه التجمعيات (أي التجمعيات السائدة في فترة الكاتب - المترجم) ونحاول أن نقيم علاقات فكرية ، بل نوعية أصلية ، بين الجزء (أعمال الكاتب) والكل (أعمال الفترة التي عاش فيها الكاتب) .

إن عملية التحليل البنوي التكويوني تقوم على أساس تعين مجموعات المعلومات التجريبية التي وضعت باعتبارها بنى وباعتبارها مجتمع كلية متقاربة^(٦) ، والتي بدورها تشكل في محتواها الأخير عناصر في بنى أخرى أوسع من نفس طبيعتها وهكذا .

(٦) من المستحسن في هذه المنهجية وبالخصوص في علم الاجتماع الحضاري ، أن

وهذه المنهجية تمثل ضمن ما تمثل فائدة مزدوجة : فهي أولاً منهجية لإدراك جموع الإنجازات البشرية بشكل متكمال ، وثانياً لكونها منهجية استيعاب وتفسير ، وذلك لأن توضيح البنية الدالة هي عملية استيعاب بينما إدخالها (أي البنية الدالة - المترجم) في بنية أوسع يعتبر عملية تفسير^(*) .

وفي هذا الصدد من هذا النسق الفكري نحب أخيراً أن نركز الانتباه على مسائلتين على قدر خاص من الأهمية في الوضع الحالي للنقد الأدبي :

يلجأ لوسيلة أمان خارجية وعديدة . وبخصوص تفسير قطعة أدبية فإن المرء دونها جدال قد يكون لديه عدد معين من التفسيرات المختلفة ، وكل تفسير قد يغطي ٦٠ - ٧٠ بالمئة من هذا النص . وهذا السبب فإنه يجب أن لا يغول علمياً على مثل هذه النتيجة (أي من ٦٠ إلى ٧٠ بالمئة) . ومن جهة أخرى فإنه من النادر جداً أن يجد المرء أكثر من تفسير واحد يغطي من ٨٠ إلى ٩٠ بالمئة من النص . والفرضية (لعلها فرضية أن يجد تفسيراً يغطي من ٨٠ إلى ٩٠ بالمئة - المترجم) قد تكون صحيحة . وهذه الإمكانيّة تتزايد كثيراً إذا استطاع المرء أن ينجح في الاستفادة من (هذا التفسير) بفعالية في تفسير نصوص أخرى لم تخضع للدراسة وبشكل خاص (كما هو الحال بالنسبة لدراستنا للمأساة في القرن السابع عشر) إذا نجح المرء في توضيح أو (حتى) في التبؤ في عدد معين من الحقائق غير المعروفة للمتخصصين أو المؤرخين .

(*) يقدم المؤلف نموذجاً لذلك ظاهرة (الجانسية) ويشرحها شرعاً معتقداً ، والجانسية كما يقول المترجم ، Jansenism حركة عقدية قائمة على الختمية الأخلاقية دافع عنها عدد من إصلاحي القرن السابع عشر والثامن عشر من طوائف الروم الكاثوليك في حين شجّبها السلطة البابوية . وقد آثرنا حذف هذا المقطع (صفحة ونصف) لأنه يشكل مثلاً معتقداً تصعب على القارئ العربي متابعته . (المجلة) .

الأولى مسألة ربط الأعمال الأدبية في مجموعين كليين متكاملين حقيقين اللذين من الممكن أن يوفران عناصر الاستيعاب والتفسير وهما باختصار : الفرد والجماعة . والثانية مرتبة على المسألة الأولى وهي مسألة وظيفة الإبداع الحضاري في حياة الناس .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لدينا الآن اتجاهان علميان من مدرسة البنوية التكوينية يتباينان مع محاولة ربط الأعمال الأدبية بالبني الكلية (الجماعية) من جهة ، ومع الحيوانات الخاصة (لأفراد المتاجرين بهذه الأعمال - المترجم) من جهة أخرى ، وهما : الماركسية ومدرسة التحليل النفسي .

لتجاوز الآن الصعوبات المعترف بها فيما يتعلق بإبراز البنى الفردية ، ولنبأ بما تمعن منهجية هاتين المدرستين (الماركسية والنفسيّة) . كلا المدرستين تقترح أن نستوعب الإنجازات البشرية ونفسرها بربطها مع البنى الكلية ، أي الحياة الجماعية من جهة والحياة الفردية من جهة أخرى . وهكذا فهما يؤسسان منهجيتين مترابطتين ومتكمالتين ، ونتائج كل منهجية يجب أن تعزز المنهجية الأخرى وتنميها .

ولسوء الحظ ، والحال نفسها بالنسبة للبنوية التكوينية ، إن مدرسة التحليل النفسي (على الأقل كما طورها فرويد)^(٧) ليست متسقة بما فيه الكفاية وأنها متميزة إلى حد بعيد بطبعها العلمي الذي ساد الأواسط الجامعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وهذا أمر واضح من خلال

(٧) إننا نتكلم هذا بشكل عام دونما تأكيد وذلك لأننا لا نعرف إلا القليل جداً عن التطورات التي تربت على النظرية الفرويدية .

نقطتين رئيسيتين :

الأولى أن بعد الزمني المستقبلي مفقود بشكل كلي في التفسيرات الفرويدية . ذلك أن فرويد ، متأثراً بالاحتمالية العلمية التي سادت أيامه ، أهمل بشكل كامل قوى التوازنات الإيجابية التي تعتمل في داخل البنية الإنسانية سواء كانت فرداً أم جماعة . التفسير بالنسبة لفرويد يعني العودة لتجارب الطفولة وللقوى الغريزية المكتوبة . لقد أهمل تماماً وظيفة الوعي الإيجابي الفعال ، كما أهمل العلاقة مع الواقع^(٨) . والثانية ، إن الفرد بالنسبة لفرويد (أنا) مطلقة والناس الآخرون بالنسبة لهذه (أنا) أشياء لإشباعها أو (أسباب) لإحباطها . وهذا التصور ، ربما هو المسؤول عن غياب (المستقبل) الذي أشير إليه للتو . وما لا شك فيه أنه من الخطأ أن نقلص اللييدو الفرويدية لتفتقر على المجال الجنسي . ومع هذا فإنها - أي اللييدو - دائمةً فردية وأن الذات الجمعية حسب رؤية فرويد للإنسانية والإشباع المقدم (أو المحقق) للفرد بوساطة السلوك الجمعي ناقصان بشكل كلي .

(٨) ربما ينجرف المرء في تفسيره لمعطيات النظرية الفرويدية بدعاهي حقيقة أن فرويد كان طبيباً يعالج مرضى يعانون من أمراض نفسية ، ومثل هؤلاء مخلوقات يسيطر عليهم الماضي والمعوقات العقلية أكثر مما تسيطر عليهم القوى الجانحة نحو خلق التوازن أو المتطلعة نحو المستقبل . ولسوء الحظ فإن النقد الذي بلورناه للتونقد صحيح بالنظر للدراسات الفرويدية في الفلسفة وعلم الاجتماع . إن كلمة مستقبل استخدمت مرة واحدة في أحد عناوين فرويد ، وإن هذه الكلمة - وهذا أمر نموذجي بالنسبة لأعمال فرويد - قد جاء بالشكل التالي : مستقبل الوهم Future of an illusion وهو الاستخدام الذي يفرغ كلمة (مستقبل) من معنى الاستقبال و يجعله كأنه غير موجود .

ومع وجود الأمثلة المادية العديدة ، فإنه من الممكن أن يتقدم الإنسان خطوات أخرى في مناقشة التشوّهات الحاصلة من جراء التحليل الفرويدي للظاهرة الحضارية والتاريخية . ومن وجهة النظر هذه تبدو الماركسية ، بشكل لا مثيل له ، أكثر تطوراً ، من المدرسة النفسية ، وذلك لأنها لا تأخذ بالاعتبار المستقبل كعامل مفسّر فقط ، ولكنها تأخذ أيضاً بالاعتبار الدلالة الفردية للإنجازات البشرية جنباً إلى جنب مع الدلالة الجماعية .

وأخيراً ، وبحدود المستوى الذي يهمنا - أي الأعمال الحضارية والأعمال الأدبية ، فإن من المسلم به أن المستوى الأخير (أي : ربما : مستوى الأعمال الأدبية - المترجم) يمكن أن يربط بحق في إطاربني دالة من كلا النوعين : الفردي والجماعي . إنه لا اعتراض على أن الدلالات الصحيحة والحقيقة التي يبرزها هذان النوعان من الربط دلالات مختلفة ومتكاملة في نفس الوقت . فربط الأعمال الأدبية بالسيرة الذاتية للفرد (أي للمؤلف - المترجم) يكشف فقط عن الدلالات الفردية (هذه الأعمال) وعلاقة هذه الأعمال بالسيرة الذاتية والمشاكل النفسية للمؤلف : وهذا يعني أنه منها يمكن هذا النوع من البحث مشروعأً أو ذا حيوية علمية فإنه لا بد أن يضع العمل الأدبي خارج مجاله الحضاري الدقيق وخارج السياق الجمالي ، ومن ثم فإنه يضعه جنباً إلى جنب مع الأعراض الفردية لمريض في مختبر الطب النفسي .

حتى لو افترضنا - دون أن نسلم بذلك - أن واحداً ما ، على المستوى الفردي استطاع أن يربط بحق بين كتابات باسكال وعلاقتها مع أخيه ، أو بين كتابات كلايست وعلاقاته مع أخيه وأبيه فإنه سيرز دلالة مهمة واحدة من

دلالات هذه الكتابات ولكن ، بالوقت نفسه ، ستفوته (إمكانية) إبراز الدلالات الفلسفية والأدبية لهذه الكتابات . آلاف ، بل عشرات الآلاف من الناس كانوا بالتأكيد على علاقات مماثلة مع أفراد أسرهم وكلنا مع ذلك لا نجد أي دراسة تحليلية نفسية لهذه الأعراض التي يمكن أن تفسر ، ولو لدرجة طفيفة ، الفروق النوعية بين كتابات مجنون ما وكتابات (من مثل Prinz friedrich von hombung (OR les pensees .

إن الخدمة الوحيدة ، والأصح الخدمة المحدودة ، التي يمكن أن يقدمها تحليل علم النفس وعلم النفس الطبي تبدو مقتصرة على تفسير - وذلك بحدود وضع اجتماعي حقيقي استطاعت فيه جماعة اجتماعية معينة أن تطور رؤية خاصة بها للعالم - كيف أن فرداً ما ، وهنا الشكر للسيرة الذاتية هذا الفرد ، كان بشكل خاص مؤهلاً لأن يخلق عالماً فكريأً وتخيليأً مستمدأً من تطلعاته اللاواعية أو مجسداً فيه رغباته المكبوتة^(٩) . وهكذا فإن الدلالات الفلسفية لكتاب (الأفكار) والدلالات الأدبية والجمالية لمسرح كلايست وعقرية هذين العملين لا تفهم من حيث كونهما حقائق حضارية إلا على أساس تحليل علم الاجتماع التاريخي .

بالنسبة للدراسات النفسية فإنها تستطيع أن تساعدنا في فهم حقيقة أنه

(٩) وعلى العكس (تماماً) ، فإن الدراسة العلم الاجتماعية لا تقدم معلومات عن الدلالة الأدبية للسيرة الذاتية للفرد (ولكنها) تستطيع أن تقدم للمحللين النفسيين معلومات ثانوية نسبياً عن أشكال الإشاع الحقيقى أو التخيلى للتطلعات الفردية المحبذة من أو المفروضة بوساطة البنى الجمعية في مجتمع معين في فترة زمنية معينة .

لماذا كان راسين وباسكال من بين المثالات من الجانسنسيين Jansenist ، قادرین على التعبير عن الرؤية المأساوية على المستوى الأدبي والفلسفی ، ولكنها - أي الدراسات النفسية - لا تستطيع أن تقدم معلومات (باستثناء المعلومات الثانوية والهامشية) تتعلق بطبيعة التعبير (الأدبي) أو بمحتواه أو بدلاته .

بقي الآن أن نعالج بشكل منتظم مسألة مهمة جداً^(*) ألا وهي مسألة الوظيفة الفردية (الألعاب ، الأحلام ، الأعراض المرضية ، التعبير عن الرغبات المكبوتة) والوظيفة الجمعية (القيم الأدبية والحضارية والفنية) للخيال بالنظر للبني البشرية الدالة ، وهذه الوظائف تمثل الخصائص المشتركة للعلاقات البنوية والحركية القائمة بين الذات ، فردية كانت أم جماعية ، والبيئة المحيطة .

هذه المسألة معقدة ومهملة ، وفي نهاية هذا المقال نستطيع أن نصيغ نظرية عامة (مطروحة) للتجريب . حقيقة أنه يبدولنا أن فعل الذات ، على المستوى النفسي ، دائمًا يبرز نفسه من خلال مجموعة من التطلعات والميول والرغبات التي يعاشق إشباعها واقعياً .

لقد درس ماركس ولوکاش وذلك على المستوى الجماعي ، كما درس بياجيه وذلك على المستوى الفردي ، بدقة التعديلات التي تطرأ على طبيعة

(*) أشار المؤلف في مكان سابق إلى أنه سيعالج مسألتين على قدر خاص من الأهمية : الأولى مسألة ربط الأعمال الأدبية بالفرد والجماعة ، والثانية وهي التي يعالجها الأن وهي مسألة وظيفة الإبداع الحضاري في حياة الناس - المترجم .

هذه الرغبات والتطلعات من جراء الصعوبات والعوائق الحادثة من موضوع (هذه الرغبات) .

(Marx and Luckacs... have studied closely the modifications introduced into the very nature of these desires and aspirations by the difficulties and obstacles presented by their object..).

لقد أظهر فرويد ، وذلك على المستوى الفردي ، أن الرغبات والتطلعات ، حتى لو عدلت ، لا يمكن أن تقنع بالإشباع الجزئي ولا يمكن أن تكتب دونها مشاكل . إن ميزة العظيمة - أي فرويد - تكمن في اكتشافه أن العلاقة العقلانية مع الواقع تتطلب كتمة لها إشباعاً خيالياً قادراً على مباشرة أقصى الأشكال المعاكسة . (من السلوك - المترجم) التي تراوح من البنى التكيفية جيداً كزلة اللسان والحلم إلى البنى غير التكيفية كالإحساس بالغرابة والجنون .

وعلى الرغم من كل الفروق ، إن وظيفة الحضارة متماثلة . (على سبيل المثال ، نحن لا نؤمن بالوعي الجماعي) . إن الجماعات البشرية ربما تتصرف عقلياً على ضوء الواقع وتكيف النفوس على الإحباطات والإشباعات الجزئية التي يفرضها هذا التصرف (السلوكي) وذلك بسبب العقبات التي تعرضها على شرط أن يكون هذا التصرف العقلي والتكيف السلوكي مصاحباً بإشباع كلي على المستوى الفكري والإبداع الخيالي .

ويضاف إلى ذلك أنه إذا كانت الغرائز تغوص في لاوعي الفرد وتغسل نحو الإشباع الرمزي المتمثل دائمًا بتنزعة الامتلاك ، فإن الميل الجماعية غالباً ،

وهذا بشكل ضمني وليس بشكل لا واعي ، لا تميل نحو امتلاك الشيء ولكنها تتوجه نحو تحقيق التلاحم .

وهكذا فالإبداع الحضاري يعوض عن الاختلاط والتسوية وعدم التالف المفترض على الأفراد من جراء (معايشتهم) للواقع ، ويسهل عليهم الاندماج في الواقع ، وهذا الشيء (التعويض ، والتسهيل - المترجم) هو الأساس النفسي (لما يسمى) بالتطهير .

إن نظرية من هذا النوع التي من الممكن أن تجمع بسهولة بين الملامح السليمة للتحليل الفرويدي مع ملامح الدراسات الماركسية في الفن والإبداع الحضاري ، ربما تكون مسؤولة عن التشابه (الذي غالباً ما يرصده المنظرون) والاختلاف (الذي لا يقل واقعية) بين اللعب والحلم - وحتى - أشكال الخيال المرضي من جهة ، وبين الأعمال الأدبية والفنية العظيمة - وحتى الإبداعات الفلسفية - من جهة أخرى .

المصدر :

Lucien Goldmann :

Genetic literary history of literature

ترجمه عن الفرنسية :

MLN 79 (1964)

Catherine and Richard Macksy

المرصد الأدبي مقدمه في النقد

مراجعة: جمال عبود

أخبار ثقافية

إعداد: د. ناديا خوست

انتعاش السيرة وواقع أخرى
عنود فلاحنة

المؤتمر الثاني للآداب الأجنبية في اليرموك

د. بشارة شعبان

مقابلة
مع دوريش بنديك

المرصد الأدبي عقده في النقد

مراجعة : جمال عبود

إذا كانت التجربة الأدبية في واحد من وجهاتها ، أو واحد من معانيها ، تعد - ولا بأس من التعميم - : « أحد مصادر الفكر الإنساني في تفاعله مع الواقع ، وفي خلق العلائق الفنية والجمالية المتطرفة عن المجتمع »^(١) ، فإن مصطلحاً مثل (النقد الاجتماعي) ينبغي أن لا يعد غريباً . كذلك فإن محض (الذوق والانطباع) لم يعد حكماً قاطعاً يملك الحضور والأهمية في مجرى النقد وسياقه .

لقد أفاد النقاد ، ولا شك ، واغتنت مصطلحاتهم - وبالتالي تعاملهم مع المصطلح نفسه - من خلال خصوصية التجربة النقدية ، وتلازمها مع التجربة الأدبية وطبيعة الأدب . وقد كان واضحاً أنه لا بد للانتهاء الفكري (الديني - السياسي) ، والخلفيات الأخرى - من فلسفية ونفسية - من ظلال تتراوح بين

(*) مداخلة موجزة لقراءة في كتاب : (خمسة مداخل إلى النقد الأدبي) ، تصنيف (ويلبر سكوت) ، ترجمة د . عنان غزوان . طبع دار الرشيد - بغداد .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، المقدمة - ص ٥

الشدة واللذين تبدو في سياق العمل النبدي كأثر من آثار انتهاء الناقد وأصل تكونه . وأحياناً تكون من الصراوة بحيث تعدّ على الناقد ومنهجه النبدي .

وإذن ، فإن ولادة المنهج النبدي ليست مصادفة ، ولا طفرة ، بقدر ما هي تطور (صحي) لاختمار تجربة غنية بتراثها ، عميقـة بمضمونها . وهذا المنهج ليس فيه ما يؤدي العمـلية النقدية أو سجل النقد ، إلا بقدر ما يبدو هذا المنهج معيناً لعملية التطور والتكمـل . أي بعزله عن الصورة التي هو بعض منها ، والنظر إليه على أنه وحده الغـاية والوسيلة . هذا مع أنـنا نستطيع القول ، بشيء من الثقة ، أن الفصل الكامل - بمعناه الميكانيكي - ليس مـعـقاً ، على الأقل فيما نظن أنـنا على اطلاع عليه . وهذا ما يدعونـا للـزعم بأنـ النقد الأدبي يبدأ هاجساً حين يكون انطباعـاً تـسـيرـه غـاـيـة بـعـينـها . ولكـنه ما يـلـبـثـ أنـ يـصـبـحـ بـحـكـمـ الأـصـالـةـ وـالـتجـرـبـةـ - نـقـداًـ حـقـيقـياًـ ،ـ حـيـنـ يـتـجاـوزـ مـسـتـوىـ الـهـاجـسـ الـعـارـضـ .ـ وـالـبـرـ وـفـسـورـ (ـ سـكـوتـ)ـ -ـ مـؤـلـفـ الـكتـابـ -ـ فـيـ تـناـولـهـ لأـهمـ مـذاـهـبـ النـقـدـ ،ـ يـتـحرـزـ مـنـ تـسـميـتهاـ باـسـمـ الـمـنـهـجـ أوـ الـمـذـهـبـ .ـ وـلـعـلـ فـيـ اـحـتـراـزـهـ هـذـاـ مـاـ يـمـنـحـ الـذـيـ ذـهـبـنـاـ إـلـيـهـ الـمـشـروـعـيـةـ الـتـيـ يـحـتـاجـهـاـ ..

المـؤـلـفـ يـسـتـثـنيـ مـدـخـلـيـنـ .ـ يـعـنـىـ أـحـدـهـماـ بـ (ـ التـقـلـيدـ الأـدـبـيـ الـخـاصـ وـراءـ الـعـملـ الـفـنـيـ)ـ ،ـ كـأـثـرـ (ـ التـقـلـيدـ الـبـتـارـكـيـ فـيـ شـعـرـ دـوـنـ)ـ ،ـ وـ (ـ أـثـرـ شـعـرـ دـوـنـ فـيـ شـعـرـ مـنـ لـحـقـهـ مـنـ الشـعـرـاءـ)ـ .ـ وـهـوـهـنـاـ يـفـعـلـ ذـلـكـ لـقـرـبـ هـذـاـ الـبـحـثـ -ـ فـيـ رـأـيـهـ -ـ مـنـ التـارـيـخـ الـأـدـبـيـ .ـ فـهـوـلـاـ يـنـكـرـ أـهـمـيـتـهـ ،ـ وـلـكـنـهـ يـوـافـقـ عـلـىـ عـزلـهـ عـنـ

(٢) نفسه ، ص ١٣ .

النقد . المدخل الثاني - المستثنى لديه - هو (المدخل الانطباعي) ، فهو يعتبره ملازماً لكل امرئ ، ولا يشفع له - عنده - مجرد رغبة بعضهم بتسجيله . وهنا يفيد (البروفسور سكوت) من خبرته في التدريس ، وتجربته مع الطلبة ، ويكشف - بوعي ودرأية - أن الكثيرين من الطلبة قد صاحبهم هذا (الاتجاه الانطباعي) وحين اتصلوا بتلك المذاهب المعروفة .. تبنوا ما وافقهم ، وانحسرت عنهم صورة الانفعال الذاتي .

لقد أعلن (جوويل سينكارن) في محاضرته . (النقد الجديد) ، في جامعة كولومبيا ، رفضه في أن يقبل - كأسلوب أدبي - تصنيف الأدب أكاديمياً في حقب وجموعات ، وأكيد ضرورة النظر إلى كل عمل فني على حدة .. مستفيداً في ذلك من (جماليات كروتشه) . أما اعتباره الفن على أنه تعبير ، والنقد دراسة له ، فقد خلق نقاشات حادة جعلت (بول المرمور) يرى أن هذا التصور يجعل النقد (انطباعاً) . لكن (سينكارن) لم يقصد شيئاً كما قصد تحنب الانطباعية والحماس للناحية المركزة للعمل الفني . ومن هنا تعرف مساهمه في خلق (جويتفق والتجربة الفنية والنقدية)^(٣) ، والتمهيد للنقد الشكلي الذي جاء فيما بعد .

وباحتدام الصراع ، الفاعل والمنفعل ، وتعاقب الحركات التجريبية والتصويرية والدرامية ... إلخ ، يبرز ثلاثة كانوا بمثابة المطرقة التي هدت الأركان التي جال النقد بين أبعادها الصارحة : (شو) ، و (هانكر) ، و (منكن) . هذا مع أنهم لم يجسدوا الأسلوب الواحد المسيطر ، ولم ينجوا من

. ٢١ - (٣) نفسه ، ص

عثرة (الاهتمام الشخصي) . يستوي في ذلك أيضاً (عزرا باوند) ، وإن يكن أبعد منهم شأواً ، وأكثر أثراً لدى مبدع قدير هو دت . س . اليوت) . وعلى يديهما - باوند واليوت - تكتمل صورة أوضح ما تكون عن (السلف للنقد الشكلي في الثلاثينات) ^(٤) .

أما (الإنسانيون الجدد) ، فسنرى أنهم أول جماعة تتفق حول خطوط عريضة عن النقد ، وسنرى أن الحرص على التجربة سيفوتهم مع ذلك .

... المناهج النقدية المتناولة ، والتي يمكن الحديث عنها بشيء من الاطمئنان إلى دوام حضورها - واستمراره - تبدأ ، كما يرى المؤلف ، (بالدخول الأخلاقي) . . . وهو الذي يدرس الأدب في تفاعله بالمثل الأخلاقية . ويرى أن أهمية الأدب ليست في (طريقة قوله فحسب) ، وإنما في (ما يقوله أيضاً) . وهذا هو الاتجاه الذي استمر حتى مطلع قرتنا هذا ، وأعاد إليه الحيوية - والحضور القوي - مجموعة نقاد عرفوا باسم (الإنسانيون الجدد) ، وقد حصروا همهم بغايات الأدب . . . من حيث أثرها بالإنسان ، ومكانة الأدب في محمل الفعالية الإنسانية . أما رأيهم في دراسة التقنية الأدبية . . فهي دراسة الوسيلة فحسب ، وحين تبحث في تاريخ نشوء هذه النظرة والتوجه ستجد أنها أبعد من أن يؤرخ لها ، إنما تبدأ بأفلاطون على أقل تقدير .

وقد وجد هؤلاء (الإنسانيون الجدد) . . (arfinek baiyat) ، (ت . س . اليوت) - في تطوره الأخير - (ادموند فولر) ، أن الإنسان يتميز عن

(٤) نفسه ، ص ٢٣ .

الحيوان بقدراته العقلية ، ومثله الأخلاقية . وهم عندما يتحدثون عن الحرية فإنما يريدون بها الخضوع (للقانون الداخلي) ، وشعاراتهم هي .. النظام ، الكبت ، الضبط . وهذا هو ما بدأ في أمريكا (بول المرمور) بمقاله الأول من مجموعة (مقالات شلبورن) ، وفي تجارب التعبير عن الذات . غير أن موقفهم ازداد صلابة بانضمام (نورمان فوستر) و(هاري هايدن كلارك) ، (جي . ر . اليوت) ، (روبرت شافر) .. وآخرون ، إليهم . وذلك بعد ما عانوا من عصر يشكك في القيم التقليدية ، وتجارب التعبير عن الذات . وحين قيس لهم أن يكونوا مدرسة ذات سمات وأصول ، كانت أولى تطلعاتهم أن يعارضوا (الطبيعية) التي أساءت الظن بالإنسان ، وأنكرت عليه حرية الإرادة والمسؤولية ، و(الرومانسية) التي بالغت في الأنانية والتعبير غير الم تحفظ . وهذا ما وسم طابعهم العام (بالهجومية) التي عدت - لدى بعض معارضيهم رجعية . ذلك لأنهم حين استهدفو هاتين المدرستين (الطبيعية والرومانسية) إنما كان عليهم - وفقاً لهذا المنظور - أن يتصدوا بعنف وحزم لمعظم الأدب المعاصر لذلك الزمن . هذا مع أنهم لم يحملوا - عدد منهم على الأقل - توحيد الحماس الأخلاقي المبني على احترام (الإنسانية الإنسان) مع (الحسية الجمالية)^(٥) .

هذه النزعة في التصور ، أو المدخل ، لم تنطفي أو تنمحى بعد ، غير أنها عانت من تحول ، أو انقسام ، حين تفرد بعض من رجالاتها بخصوصيات تميزهم ، ولا تبعد بهم عن الطابع العام المشترك . من ذلك ، مثلاً ، موقف

(٥) نفسه ، ص ٨٢٩

(ت . أى . هولم) . حول (ما إذا كان الأخلاقي يعترف) أولاً يعترف ، بانطباق المقاييس الأخلاقية لقانون ما فوق الطبيعية على الفنون)^(٦) ، وهو ما لم تكن آراؤهم مستقرة بصدده . فقد عالج (بول المرمور) النمطية الدينية ، و (جي . ر . اليوت) نادى بضرورة التحالف بين الدين والأخلاق . والغالبية التزمت موقف (بابيت) غير الملزם دينياً . غير أن توسيع الاعتقاد الديني في وصايا المعايير الأخلاقية تسرب إليهم ، وعداً - فيما بعد - شاهد بقاء حركتهم . حتى أن (الإنسانية المسيحية) لدى (ت . س . اليوت) يمكن إرجاعها إليهم^(٧) .

وفي الواقع فإن انتشار حركتهم يتعدى حدود أشياعهم الملتزمين . فأدباء مثل (ف . ر . ليفيس) - الإنكليزي - و (إيفور وينترز) - الأمريكياني - يقرّان بغاية الأدب الأخلاقية ، دون أن يمكن اعتبارهما مشايخين لتلك الحركة . كما أن نقد الماركسية أخلاقي في أساسه ، وإن جاء طرحة مغایراً لمفهوم (الإنسانيون) هؤلاء . ومرة أخرى .. وعوّداً إليهم ، لا يصح القول بأنهم أخلصوا لمحض افتراضهم هم ، وإنما أصبح مألفاً أن يسعى مشايعوهم ، من مثل (الن تيت) أو (جون كراورانسوم) ، للتركيز على (المقاييس الأدبية وحدها)^(٨) .

.. الدراسة النفسانية ، أو المدخل النفسي (السيكولوجي) ، هي

(٦) نفسه . ص ٣٠

(٧) نفسه ، ص ٣١

(٨) نفسه ، ص ٣١

المدخل الثاني عند المؤلف . وهذا المدخل ربما كان له من حداثته ما يشفع له بحدة الأثر الذي أحدثه ، وهذا (الأثر) هو ما يهمنا ويستوقفنا . إنه يبدو كما لو كان (مفتاحاً لمعرفة كنه العملية الأدبية)^(٩) . بحث في الموهبة والعمليات اللاواعية عند الفنانين . ومع ذلك ، لقي قبولاً وترحاباً من قبل الأدباء . . . وتشجع الرومانسيون - والواقعيون - منهم ، واستطاعوا التعمق أكثر في تجسيد وراحية الموقف الإنساني . من ذلك ، مثلاً ، توجه (كينيث بورك) في دراسته العملية الشعرية باعتبارها (اكتشاف الشاعر رموزاً يعبر بها عن انفعالاته)^(١٠) ، وتنظيمه لتلك الرموز في (عملية الإيصال) . ومثله في ذلك (جفري كورر) محلل (العجب والتميز) من الوجهة النفسية ، و (سيمون ليسر) في دراسة (حواجز اللاوعي) في شخصيتين اثنتين في القصة الحديثة .

وقد بدأ ذلك حين بدأ الفكر الفرويدي يعمّ ويتشرّ . وذلك حين ترجم (أ. أ. بريل) إلى الإنكليزية - عام ١٩١٠ - (ثلات مساهمات في نظرية الجنس) ، وفي العام ١٩١٢ (تفسير الأحلام) ، وحين نشر (أرنست جونز) محاولته الأولى في شرح (هاملت) بمنظور فرويدي .

ونستطيع أن نفهم استجابة الأدباء لهذا الاتجاه على أنه كان مسبقاً (بالطبعية) الفرنسية ، التي وجدت بإدانة الإنسان - الذي هو مريض عند فرويد ، وليس نذلاً - تبرئة له . . . كونه محكوماً بما لا قبل لشربه . كذلك وافق هذا نزعه الرومانسية ، وبرر - إلى حد ما - (جنون) الرمزيين الفرنسيين ،

(٩) نفسه ، المقدمة ، ص ٧

(١٠) نفسه ، ص ١٢

والتجريبيين الذين تبعوهم . وسريان العدوى ، وانتشار الإقبال على تبني هذا الفكر واستئثاره - كما فعل (لورنس) ، (شروعد) ، (أندرسون) ، مي سنكلير ، و(جويس . . . إلخ - كان لا بد أن يسترعى اهتمام النقاد .

وكان طبيعياً أن ييلو وبه حرباً على الماضي . . . على (البيوريتانية) في أمريكا ، و(الفكتورية) في إنكلترا ، حيث لم يفدهما ما كرستاه لأنواع (الرزانة الرفيعة) . فمسألة التحفظ في الكلام ، وما يلحق به من دماء وعفة ، نظر إليها على أنها . . (كتب غير صحي للذات)^(١١) . ومن السهل وصم المدافعين - عن هذا الكبت - بالجهل ، أو بالعمى المتعمد (العدواني) . و(تونراد أيكن) بدأ نشر هذا اللون من التوجه - في النقد الأدبي - بكتابه (الشكوكية : نظرات في الشعر المعاصر) - ١٩١٩ ، وجراه بالمثل (ماكس ايستان) و(فلويد ديل) - وهما محرران في (ذي ماسز) - وتبعهم من إنكلترا (روبرت كريفز) .

لقد أساء لهذا المذهب كثيرون ، من أخذوه بسطحية ، بسبب من حماس واستغراق شهواني مغض . لكن هذا لم يمنع من تبلوره ، وظهور إضاءاته على الأدب . فمن جهة ناقش بدقة عملية الخلق ، وهذا ما أدركه (أي . أ . ريجاردز) . وهو يذكر^(١٢) في (مباديء النقد الأدبي) - في صدر تحليله عناصر التجربة الجمالية ، مع زميله (أوكدن وود) : (هو ذلك الموصل إلى التوازن الحسي المتزامن) . وكان له من قوة الرأي بحيث أنه اضطر خصومه اعتقاد

(١١) نفسه ، ص ٧٦

(١٢) نفسه ، ص ٧٨

آرائه . وبه ، ومثله ، تجبيء سيرة المؤلفين (حياتهم) كمساعد لفهم نتاجهم الفني ، وهو ما غدا - بعد أن تم تهذيبه . . - مفيداً في الكشف عن مداخلات الذات في العمل اللاوعي ، وأوصل إلى إنجازات على صعيد فهم العمل نفسه .

ولعل إمكانية هذا كله في شرح الشخصوص الفصصية - كما فعل (ف. ل. لوكاش) في (الأدب وعلم النفس) لا تقل عما سبقه . فبواسطته أمكن وضع النقاط على الحروف ، وفهم ما كان يبدو غير معقول قبل هذا الفهم أو التوجّه . وهنا نستذكر تحليل الدكتور (جونز) لشخصية (هاملت) ، وتحليله الأساس تردده في الانتقام لأبيه .

أما ما أخذ على هذا المذهب فهو التبسيط ، وكان هذا في البداية . وقد تعرض له (فان ويك بروكس) ، على كتابه (محنة مارك توين) ، و(لويسون) على كتابه (التعبير في أمريكا) . أما ما هو أهم من ذلك - وأبعد - فهو ما عبر عنه . . بأن (الفن يختلف اختلافاً بيناً عن الحلم في كون الفنان يسيطر - إلى حد كبير ، أو في الأقل - إلى حد ما - على نتاجه ، بينما الحالم ليس كذلك . والحلم قد يكون اعترافاً إجبارياً ، بينما الفن تعبير منظم^(١٣) . وهنا تقوم مقالات (تريلينك) و(كينيث بورك) سندًا وعوناً في تجلية هذه المسائل .

بقي أن هناك فرعاً من فروع علم النفس يعالج مسألة (اللاوعي) عند

الأمة والحضارة بأكملها . وهذا جدير باهتمام خاص لما له من علاقة بعلم الإنسان الاجتماعي ، وهو ما يحمل للمؤلف أن يدعوه (المدخل المثالي) ، وهذا المدخل هو الذي طور بحوث علماء التاريخ .

... وندخل في الحديث عن المدخل الاجتماعي ، وهم الناقد في كشف المداخلة الواجبة بين الأدب .. والمثل والقيم الاجتماعية ، وما هي عليه من قيمة مهمة وحيوية . وهذا الكشف لا بد سينظم (استجابة المرأة الجمالية) للعمل الفني ، وينميهما . فالفن ليس عملاً مفرداً معزولاً عن مجاوراته الإبداعية ، والشعور الجمعي الذي تجسده خلاصة التجربة والمشاركة الاجتماعية : بحديها الواقعية ، ونظيره الذي اتفق أخيراً على الاعتراف به ، تيسر للقول أن (الناقد الاجتماعي يعني بفهم الوسط الاجتماعي ، ومدى استجابة الفنان له ، وطريقته في التعبير والاستجابة)^(١٤) . فعلى رأي (جوزيف) و (دكروج) فشل التراجيديا الحديثة إنما سببه (طبيعة مزاجنا الحديث)^(١٥) ، وبالمنظور نفسه يشير (جورج أورويل) إلى العلاقة بين فن (كيبيلينك) و (الجو الذهني) في عصره . أما دراسات (كريستوفر كودويل) فهي مثل لارتباط الحكم الأدبي بالقيمة السياسية والاقتصادية ، وهذا هو أكثر ما تبرزه مقالاته عن (برناردشو) التي يراها المؤلف كأحسن ما يمثل (المدخل الماركسي) إلى الموضوع .

« ادموند ولسون » يعود بهذا النقد إلى كتابات « فيكو » عن ملامح

(١٤) نفسه ، المقدمة ، ص ٨

(١٥) نفسه ، ص ١٢

« هومر » في القرن الثاني عشر ، وما جاء فيها من كشف عن ظروف الشاعر الاجتماعية ، تلاه في ذلك « هردر ». أما الفرنسي « تاين » فهو المرسخ (ال حقيقي) لأركان هذا المذهب ، حين جسده بمقولته : « الأدب حصيلة الفترة ، والعنصر ، والوسط »^(١٦) . ويرتبط النقد الماركسي بالمدخل الاجتماعي بدرجة يمكن عدّها فرعاً منه ، وذلك بعد مشاركة « ماركس » و « انجلز » في اعتبار « أساليب الإنتاج » عنصراً رابعاً له .

والواقع أن جذوره ضاربة لأبعد مما تحدده فترة ظهوره مستقلاً متماسكاً . فربط الفن بالقيم الاجتماعية كان معروفاً منذ البعيد ، ولعله هو جوهر الحركة الواقعية . وقد أولى كل من « هوبلز » ، « جاك لندن » ، « هاملين كارلاند » ، « فرانك نوريس » عناية خاصة لعلاقة الأدب بالمجتمع . ومؤلف « جون ماكي » المعنون باسم (روح الأدب الأمريكي) - الذي يعتمد وجهة النظر الاشتراكية - يكشف إلى أي حد يمكن لمصطلح « النظرية الاجتماعية » أو « السياسية » ، عوضاً عن مصطلح « مجتمع » ، الكشف عن آفاق جديدة في عظمة الأدب .

وقد هيمن هذا الاتجاه في فترة غلب عليها الكساد الاقتصادي ، فظهرت أشعار « أودن » ، « وي » و « ستيفن سبيندر » . وغيرهم . كما ظهرت مجلات مثل : (ذي نيوماسيز) - برئاسة تحرير « مايكيل كولد » - و « لفت ريو » - تحرير « ايجيل ريكورد » - وكان أن بالغ بعضهم بالتعصب لهذا المذهب ، فبدأت محكمة الأدباء وفق هذا المنظور ، بما لا يخلو من « جفاف »

أحياناً . مع ذلك ، وقبل انطفاء الشعلة وفتور الحماس ، أمكن لهذا المدخل النقدي أن يحظى بوحد من أحسن رجالاته . . وكان هذا هو العبرى . . . « كريستوفر كودويل » .

لقد تمكن هذا الرجل ، الذي عاش حياة قصيرة - من العام ١٩٠٧ حتى العام ١٩٣٧ - كانت حافلة بفهمه العميق للماركسيّة ، وذوقه الناضج للأدب - أن يخفف « الاستبدادية الجافة » التي عرف بها رفاقه من قبله . ويمكن اعتبار توقيع الميثاق « الروسي - الألماني » ، واندلاع الحرب العالمية الثانية ، بداية انحسار هذا الاتجاه . وهو ما لم يمنع من شرعية الدراسة الاجتماعية من بعده ، بعيداً عن روح المغالاة التي عرف بها ، فمعالاته - التي هي ضعفه - والتي يشتراك فيها مع « النقد الأخلاقي » ، تركزت في تضييق الإغراء في « مدح قطعة أدبية ، أو ذمها ، بحسب المدى الذي تبلغه مضامينها الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، في انسجامها مع معتقدات الناقد »^(١٧) ، وهذا هو ما اعتبرته إدانة « ل. سي. نايتز » لكوميديا عصر النهضة . أما خيرة النقاد الاجتماعيين فيحلو لهم أن يضعوا العمل الفني في جوه الاجتماعي ، حتى يعرفوا تلك العلاقة ، أما التقييم الضيق جداً ، فهو أكثر كشفاً لموقف الناقد نفسه .

الأدب ظاهرة اجتماعية رفيعة (جمعية) لا مفر . و (هاري ليفز)
يقول : « لا . . . إن العلاقة بين الأدب والمجتمع متداخلة . فالآدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية ، بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية »^(١٨) . وهكذا يتبع

(١٧) نفسه ، ص ١٣٨

(١٨) نفسه ، ص ١٣٨

« فان ويك بروكس » دراساته المكرسة للجو الاجتماعي ، ومثله في ذلك « ف . أ . ماتيس » و « ل . سي . نايتز » ، وهذا - في الواقع - يؤكد فاعلية هذا المنهج . . . ولا يبررها ، فهي فاعلة وما تزال . . .

* .. وأما « المدخل الشكلي » ، فيرى المؤلف أنه تحكمه نظرته إلى الأدب على أنه « بناء جمالي » ، وعلى هذا تستغرقه مسألة (الوحدة العضوية) ، حيث تتضاد الأجزاء لتشكل وبالتالي العمل الأدبي في شموله المتناغم . وقد أثر هذا النقد في أساليب نقادنا المعاصرين ، وساهم - إلى حد كبير - في خلق الصحافة النقدية الجمالية ، المكرسة لأصول الأدب ، ومنظوره الضارب . فقد خالف كل من « كينيون » ، و « جيمز سميث » ، « اولسن » و « بروكس » في دراستهم مستوى الربط بين الفن والبعد الاجتماعي . وأكدوا أهمية البناء الفني ، شكل القطعة الأدبية ، وجعلوا منها موضع اختبار يكشف - ربما عمداً - عن المظهر العلمي في تطلعاتهم^(١٩) ؛ طريقة القول ، تنظيم أقسام القول . . . كيفية المعنى في القصيدة . . .

ويمكن العودة إلى مقوله (كولردرج) عن القطعة الأدبية ، التي توجد بطريقتها الخاصة ، وفي حياة خاصة بها ، ومفهومه عن الوحدة العضوية . . . « الكل هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء » . كذلك يجب ألا ننسى « بو » ومبادئه عن التأثير الموحد لعمل أدبي ضمن أسلاف الحركة ، و « هنري جونز » في عنایته الدقيقة لمواد صنعته ، ومقدماته العديدة في ذلك ، والذي لا يبعد أن يبلغ أثره التوجيهي حتى « اليوت » و « بلاكمور » .

(١٩) نفسه ، ص ١٣

و «ت . س . اليوت» هذا من أبرز من ثبتو قواعد هذا المنهج . فقد عبر - بتأثير من «باوند» و «هولم» - عن مكانة الفن الرفيعة باعتباره «فناً» ، لا باعتبار قيمه الفكرية و انتهاءاته الدينية ، أو الاجتماعية ، أو السياسية . وبهذا انصب اهتمامه على دراسة النص نفسه دراسة عميقة . فالشاعر - لديه - يهرب من الانفعال والشخصية إلى الشعر ، وعلى هذا لا قيمة للسيرة الشخصية في ذلك . وهذا حرق النقد من التفسيرات البطولية والأخلاقية والنفسانية والاجتماعية ، الخارجة على الموضوع . و «أي ، أ . ريجارذ» لعب دوراً كبيراً في كتابه (مبادئ النقد الأدبي - ١٩٢٤) بتحليل العلاقة بين الشعر والجمهور ، واستمر بذلك في كتابه (معنى المعنى) - بالاشتراك مع اوكتن) - وكتابه (علم الشعر) . فمع أنه في (معنى المعنى) كان قد أقام أساس المعالجة اللفظية ، إلا أن نقه في (علم الشعر) قد تردى ، ولكن ظلت له مؤثرات .. زادها كتابه (النقد التطبيقي) بتحليله وتصنيفه لثلاث عشرة قصيدة ، مهدأً بذلك لظهور (النقاد الجدد) ، محتفظاً - مع ذلك - ببحثه في المعنى ، وما تفرع عنها من علوم الرموز ودللات الألفاظ ، كأبرز معطياته . . .

لقد قوى هذا المنهج ، وأظهره ، حملته من الذين ناهضوا تركيز (الإنسانيون الجدد) على القيم الأخلاقية ، والتقاليد التاريخية والأدبية ، وسيرة المؤلف .. جاعلين من النقد عاكساً لشخصية الناقد . وهؤلاء النقاد الجدد تمكنوا من بلورة مبادئهم ، فالشعر عندهم : « مصدر موثوق لمعرفة لا يمكن إيقافها .. إلا بطريقته الخاصة به »^(٢٠) . ومعنى هذا أن لا قيمة

- عندهم - للظروف الشخصية ، أو الاجتماعية ، أو كل ما هو (عرضي) مثلها .. «إن الشعر ليس جزءاً من أي عنصر من العناصر . بل يعتمد على مجموعة العلاقات ، على البناء الذي ندعوه القصيدة»^(٢١) ، كما يقول «روبرت بن وارن» . وهنا بات على الناقد أن يبحث مسألة المعنى باعتبارها مكونة من قضایا الشكل - الوزن ، والصورة ، والعرض - وقضایا المحتوى - الواقع ، الفكرة .. - وإن يكن هذا موجوداً قبلهم ، فقد غدا طابعهم المميز . وقد قدم «بروكس» و «وارن» - في مقدمة (فهم الشعر) - بوضوح كل العناصر الجوهرية في المدخل الشكلي^(٢٢) . وقد لقى هؤلاء الشكليون من «казين» و «ر . س . كرين» احتجاجاً شديداً على نزوع المنهج إلى مصطلحات قطعية ، قد لا تهم سوى واضعيها ، مثل مقوله (رانسوم) عن (السبك) ، ومقوله (تيت) عن (التوتر) ، أو مقوله (امبسون) عن (الغموض) ، أو مقوله (بروكس) عن (التوتر الظاهري) . فقد وجد كل من (ل . سي . نايت) و (ف . ر . ليفرز) أن (امبسون) و (ريجارذ) قد عزلا جزءاً من العمل الفني لدراسته ، متناسيين القصيدة ككل . بل إن المنهج لم يسلم من انتقاد أرباب المنهج أنفسهم . فقد عاب (جون كراورانسوم) - وهو عميد الجماعة - على (بروكس) ، في (الإثناء المتقن الصنع) استعمال التحليل إلى حد الإفراط .. الذي يضيع المعنى الكلي في خضم دراسة الجزئي^(٢٣)

(٢١) نفسه ، ص ١٩٦

(٢٢) نفسه ، ص ١٩٦

(٢٣) نفسه ، ص ١٩٧

وهذا برأي (ر . ب . بلاكمور) - وهو منهم - أكثر ما يعالج « التقنية التنفيذية للشعر - جزءاً واحداً منه - أو التقنيات اللغوية عموماً^(٢٤) ، وهو ما أدى إلى إهمال قيم الأدب ، غير كونه جماليّاً . ولعل خلافهم بينهم إنما كان الأهم حقاً ، ففي الوقت الذي يرى فيه أصحاب (مدرسة شيكاغو) أن عليهم اتباع قاعدة جمالية من النوع الأرسطي للتمييز بين الأنواع الفنية ، ومن ثم استخلاص القوانين الخاصة بكل نوع تبعاً لذلك ، يرى (كربن) أن هذا الأسلوب يسعى لبيان قيمة عمل الأديب من حيث علاقته بطبيعة مهمته ، باعتبار أن نهاية العمل إتمام له . وهنا يتم الناقد بمجمل القصيدة ، وينصرف بانتباذه عن النوع الذي تمثله ، وهذا يجعله يخفق في التمييز بين الأنواع المتعددة . . (دراما ، رواية ، ملحمة . . إلخ) ، أو فروعها .

وثاني ما يختلفون فيه . . أن (مدرسة شيكاغو) لا يستثنون الجوانب الاجتماعية والأخلاقية ، والتاريخية ، ودورها في معرفة الأهمية العالية في التجربة . وذلك بتحليلها وفق قواعدهم الخاصة . وهنا يرد « و . ك . ويمسات » ، ويرى أن نقاد (شيكاغو) في إخفاقهم في التمييز بين الأنواع الأدبية إنما أهملوا جانباً مهماً له فاعليته في العمل الأدبي ، وأنهم ذهبوا في الاهتمام بالجوانب الاجتماعية والتاريخية ، وسواءها ، إلى درجة استنباط (نظريّة عامة عن النوع) ، والحكم بموجبها . . على عمل معين .

مع ذلك ، فالخلاف بينهم يظل هامشياً - إلى حد ما - لا يعدوا الظاهر ، ولا يتجاوز مستوى النظرية فقط . أما في التطبيق ، فتضيق الفروق بينهم .

وتقى . فهناك ، مثلاً ، دراسة عن (إبحار إلى بيزنطة) كتبها (ادلر ولسون - مدرسة شيكاغو) ، ودراسة (بين الطلاب الصغار) كتبها (بروكس - المدرسة التشكيلية) ، وذلك في كتاب .. (الإناء المتقن الصنع) ، وهنا .. وزيادة على التقارب ، يبدو الأساس المنهجي نفسه . وأخيراً ، فإن لهذا المدخل النقدي - الشكلي أن يباهي بعدد مشابعيه (امبسون) ، (بلاكمور) ، (تيت) ، (رانسوم) ، وأخرون . وهؤلاء هم الكبار فقط .

* .. ويحين القول ، أخيراً ، عن (المدخل النموذجي) ، الذي يسمى أيضاً بالمدخل (الطوطمي) أو (الأسطوري) ، أو (الشعائري) ، وهو الذي يدرس الأدب في ضوء الأسطورة ، باعتبارها خلاصة تجربة ، ورمزاً (تاريخياً وحضارياً) . وقد أثار هذا المنهج الاهتمام بمؤثرات فيه تبدو في الأصل - من مناهج أخرى . فهو حين يفرض قراءة دقيقة للنص .. يبدو شكلياً ، ويبدو إنسانياً حين يمنح الناحية الإنسانية قسطاً وافراً من اهتمامه . أما عناته بتحليل « استهواه العمل الأدبي للجمهور »^(٢٥) ، فتقربه من المنهج النفسي ، أما جذوره (الاجتماعية) - المدخل الاجتماعي - فيجسدها سعي وراء الماضي الحضاري ، أو الاجتماعي . هذا المدخل باختصار ، قد يكلل سعي الناقد بالكشف عن تفصيل الرؤية التي يستهدفها العمل الأدبي ، ويسعى لتجسيدها ، متضمنة (موقف) الكاتب الحضاري - الإنساني) ، مجسدة في العمل الأدبي ، الذي يعقب مرحلة الانفعال ، ويتوجهها .. باختصار هذا ما لا بد للناقد منه ، إذا كان ملحاً وجاداً بالبحث عن هذه

الخصيصة ، واستثناء أبعادها .. وخلق المعادل النبدي للعمل المبدع . وهذا ، على أية حال ، ما نرتئيه ولا نستكتر التصریح به . فالناقد « كلبرت میوري » يجد في (هاملت) و (اوریستیس) مثلین لبعض عقدة أساسية في علاقة الابن بالأم .. أما رواية (دورة المسماك اللولبي) ، فهي رواية أخرى لحكایة (جنة عدن) عند (هایلمن) . وهكذا يجيء فهمهم لهذا المنح على أنه .. « عرض لطراز حضاري رئيسي ذو أهمية كبيرة للانسانيات في العمل الفني »^(٢٦) .

لقد انساق عدد من الكتاب الباحثين (معظمهم من جامعة كمبردج) وراء « جيمز جورج فریزر » ، صاحب مجلدات (الغصن الذهبي) الثاني عشر التي تابعت السحر والدين والأساطير ، حتى ما قبل التاريخ . ولكنهم لم يتبعوها بذات الطريقة ، بل انصبت جهودهم على تضارب الطقوس في أعمال التراجيديين الإغريق ، و (هومر) . ومن هؤلاء .. (جین هاریسون) و (ف . م . کورنفورد) ، و (كلبرت میوري) . فقد درس (کورنفورد) الأساس الشعائري في الكوميديا الإغريقية ، وفي بحث آخر درس الشخصية - الطقس في الملك الإله الإغريقي . وقدمت الآنسة (هاربسون) بحثاً في الأصول الاجتماعية للديانة الإغريقية ، وخصصت بحوثها في (الفن القديم والطقس) ، وجاءت أهميتها من كونها وضعت أساساً ، تبعها النقاد فيما بعد .

ويرز تأثير (کوستاف یونک) ، الذي خالف أستاذة (فروید) في عدة مفاهيم ، حين قدم نظرية (الذاكرة الجمعية) .. « إن الإنسان المتحضر

(٢٦) نفسه ، ص ٢٦٥

يحفظ ، دون وعي منه ، بمعارف ما قبل التاريخ .. أدرجها - بصورة غير مباشرة - في الأسطورة ^(٢٧) ، وهو ما يفسر بقاء المتعة في سياق الأساطير ، بعد زوال دواعيها القديمة . وقد شحن هذا خيال الأدباء ، فجاء (وعي الدم) - كتاب (د . ه . لورنس) - مقارباً في مضمونه لمقوله أن الثقافة العالمية تحتم على حاملها أن يستجيب لمؤثرات أساسية ، هي وحدها القادرة على توجيهه نحو صيغ للحياة .. (طبيعة .. ومناسبة) . و (ت . س . اليوت) يعترف ، في مقدمة (الأرض الخراب) .. « ذلك الكتاب الذي أثر في جيلنا تأثيراً عميقاً ، وأعني به .. (الغصن الذهبي) ». وتلاحت الأسماء بعد ذلك .. « روبرت كريفر » ، « جيمز جويس » ، « بيتس » .. إلخ ..

لقد شكل هذا الاتجاه تحدياً للنقاد ، فقد فرض عليهم دراسة الأدب دراسة تحليلية بحثاً عن الجذور الأسطورية في ثناياه . وكان أن قادهم الحس النبدي إلى أن « المعانى العميقه ، المعانى التي تمتد إلى ما وراء التاج الواحد - إلى مجموعة من الكتب - إنما توجد في رموز التماثج الأولية .. التي يضطر الأدباء للرجوع إليها اضطراراً » ^(٢٨) .

وقد كان (فرويد) يرى أن الإنسان البدائي يتعامل مع الطقوس والمحرمات بشكل واعٍ ، وعلى العكس منه الإنسان المتمدن الذي يتعامل مع الطقوس بشكل غير واع . وهذا اعتباره (فرويد) - وأتباعه من بعده - مريضاً . على حين وجد أتباع (يونك) ، في الحالة ذاتها ، شكلاً من أشكال

٢٦٦ (نفسه ، ص ٢٦٦)

٢٦٧ (نفسه ، ص ٢٦٧)

الخلية الأولى في جنس من الأجناس . فالأسطورة ليست حلمًا يعبر عن رغبة مكبوبة ، بل هي ظاهرة صحية ما دامت تكرر .. هي - كما يرى (إريك فروم) : « رسالة مرسلة من النفس إلى النفس ، لغة خفية تمكنا من معالجة الواقع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية »^(٢٩) . وهنا يكشف الفنان عن كونه عصبياً ، ويغدو .. « صانع الأساطير الذي يستخرج من (لا وعيه) حقيقة أولية »^(٣٠) . وهكذا فإن على الناقد النموذجي أن يكشف رموز اللغة الخفية في الأعمال الأدبية ، وبيان المعنى المعقول لها . وذلك كما اعتبر « د . ه . لورنس » - في كتابه (دراسات في الأدب الأمريكي المعاصر) - الشخص القصصية نماذج أولية ، والعقد (في القصة) هي تحقق للأنماط الرئيسية . وهكذا يحيى رأي (كينيث بورك) ، بأن الفنان .. « رجل طيب ، دواؤه عمله الفني » .

وقد تابعت البحوث ، ونالت أعمال (شكسبير) قسطاً كبيراً منها . ولكن المهم في ذلك أن (النقد النموذجي) لا يرجع حتماً إلى أساطير معينة ، بل قد يكتشف (أنماطاً حضارية أساسية تتسم بالأسطورية ، وبحضورها المستمر في حضارة معينة) . وهذا ما فعله (لزلي فيدلر) ، فقد اكتشف طرازاً من (حضارة أمريكية) يشمل العلاقة بين الناس ، وطقوس الصبيان ، وأحياناً الاحتفالات الرمزية (اللاواعية) عند البالغين ، وهو يرى أن هذا ما استخدم في (الرواية الأمريكية) ، وبدا واضحاً في (مغامرات كلبرى

(٢٩) نفسه ، ص ٢٦٨

(٣٠) نفسه ، ص ٢٦٨

فين) ، و (موبى ديك) . لكن اهتمام (فيدلر) بالشذوذ الجنسي ألقى الناس ، وحداً ببعض النقاد إلى أن يقولوا عن (طرزه هذه) أنها من اختراعه . أما عن المنهج نفسه ، فقد قال بعضهم - أيضاً - أنه لا يؤدي إلى تقييم الأدب ، بقدر ما يشرح الأسس التي « ... تحمل بعض الكتابات تروق للناس »^(٣٢) . ويقولون أيضاً أن (شهرة محترفيه تعود لبراعتهم في القول ، وليس لصحة أقوالهم) .

وقد ازداد الأمر سوءاً بتبني بعض النقاد لهذا المنهج عن غير دراية حقيقة به . يقول « كاولي » : « إن الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار للأرواح ، وحفلات السحر . فما إن يلفظ الناقد كلماته السحرية ، هازأ عصا المشعوذين (بريستو) ، حتى يتتحول كل شيء إلى شيء آخر »^(٣٣) . ولكن يبقى لهذا المنهج فضل رفضه لعقلنة الإنسان ، والعودة به إلى .. إنسانيته ، إلى حيث الفطرة وصراع (الوعي) و (اللاوعي) فيه . فهو ، أي هذا المنهج ، يبحث عمّا يحيل هذه العضوية إلى صيغة درامية .

وبعد . . . عزيزي القارئ . . . ثمة ما يمكن أن يضاف هنا :

لكي تحسن تقدير الموقع الأنسب لقطعة أدبية عليك أن تتذكر ، من كل بد ، أن المسألة ليست مسألة مدارس أدبية . . . وإنما مسألة عباقرة مبدعين . والنحات الإنكليزي « هنري مور » يبدو منصفاً ، ومقنعاً ، حين يقول : « إن

(٣٢) نفسه ، ص ٢٦٩

(٣٣) نفسه ، ص ٢٦٩

كل فن عظيم قد تضمن عناصر سريالية وتجريدية معاً ، كما تضمن عناصر كلاسيّة ورومنتية . لأنّه تضمن النظام ، والمجاجة ، والذكاء ، والخيال ، والوعي ، واللاوعي » .

باختصار ، النقد ليس اجتهاداً فردياً . ليس مهارة لفظية ، ولا يمكن أن يكون . إنه إفتاء جماعي موسوعي .. وأفق مهياً لاستقبال الجديد على الدوام .

أَخْبَارِ ثُفَّافِيَّة

• إعداد: د. ناديا خوست

اليونان :

لم تنس وزيرة الثقافة في اليونان ، مليانا مركورى ، مهمتها وهاها : تمثل الآن في فيلم المخرج اليوناني المشهور ، جول داسن ، دور ميديا في تراجيديا أوريبيد .

أصدرت دار اديغيتيس للنشر ، سلسلة من الكتب للشباب عن تاريخ حركة الشباب في اليونان ، وعلم الجمال ، وعلم النفس ، والتربيـة . كما نشرت بعض مؤلفات الكتاب الكلاسيكـيين والكتابـ المعاصـرين الشـباب (٢٣ شـاعـراً من الشـباب) ، (خـمس نـاثـرـين من الشـباب) ، الأـغـانـي الشـعـبـية اليـونـانـية ، الحـكاـيـا الشـعـبـية اليـونـانـية . وأـصـدرـت مـجمـوعـة من أـشـعـارـ بـريـخت ، وـقصـة غـايـدار (المـدرـسـة) .

عرضـت دار النـشر هـذـه الكـتبـ في مـعـرـضـ في أـثـيـنا اـفـتـحـتـه مدـيرـة الدـارـ كـاتـيـا خـراـلـامـباـكيـ ، الـتيـ بيـنـتـ أنـ كـثـيرـاـ منـ الـمـحرـرـينـ وـالـفـنـانـينـ وـالـمـراسـلـينـ يـعـملـونـ فيـ الدـارـ مـتـبرـعـينـ ، فيـ حـمـاسـةـ وـهـوـيـ ، كـيـ يـسـاـهـمـواـ فيـ تـرـبـيـةـ الشـبـابـ تـرـبـيـةـ روـحـيـةـ وـقـافـيـةـ رـفـيعـةـ ، فيـ روـحـ اـجـتمـاعـيـةـ سـلـيمـةـ .

الأرض المحتلة :

تصدرت الصفحة الأولى من مجلة (الجديد) في حيفا ، صورة العالم المؤرخ الفلسطيني ، إميل توما (١٩١٩ - ١٩٨٥) وكرست المقالة الأولى في المجلة له : « رحل اميل توما عنا وبقي معنا .

وتلا ذلك في المجلة مواد عن المؤتمر الذي نظمته هيئة تحرير المجلة تحت شعار : الثقافة في المعركة ضد العنصرية والاحتلال . كما نشرت في العدد كلمة اميل حبيبي ، وكلمات الشعراء والكتاب سليم جبران ، سليم خوري ، خليل توما وغيرهم . وظهرت في العدد مقالات عن الأدب العربي المعاصر والقديم ، وقصص وقصائد كتاب عرب وأخبار عن الحياة الأدبية والثقافية .

إيطاليا :

أصدرت دار بومبياني ، رواية ألبرتو مورافيا الجديدة (الرجل الذي ينظر) التي تلقتها الصحافة باهتمام . أبطال الرواية هم دودو ، أستاذ الآداب الفرنسية ، في الخامسة والثلاثين من العمر . وزوجته الشابة سيلفيا ، وأبوه أستاذ الفيزياء . يعيش الزوجان مع الأب . دودو من اشتراكه في حركة الشباب ١٩٦٨ ، يرفض الإرث الذي تركته له أمه ، ويهاجم في حماسة قيم الجيل السابق التقليدية ، ويعيش الخوف من كارثة نووية محتملة .

يقول مورافيا : أرى الأشياء كما يراها دودو . في هذا الصراع أنا إلى جانب الابن . . كنت طوال حياتي أعاني من القلق ، وقد بدا لي في أسماء متنوعة (اللامبالاة) ، (الملل) . . - من أسماء روايات مورافيا - واليوم يبدو

لي القلق في اليأس ، اليأس من استحالة الوصول إلى جوهر الأشياء ، الذي يعاني منه أيضاً دودو .

المند :

عقد المؤتمر العام لمنظمات المسرح الوطني في الهند . (كان المؤتمر السابق قد عقد في سنة ١٩٥٨) واشترك في المؤتمر أكثر من ٣٠٠ مندوياً يمثلون ولايات الهند كلها تقريراً . افتتح المؤتمر الشاعر المعروف كيفي عزمي ، الذي تحدث في اختصار عن إنجازات المنظمة في فترة النضال في سبيل الاستقلال وفي أول أيام الاستقلال . وأكَّد الشاعر دور الفن في الحياة ، ومسؤولية رجال الثقافة عن مصير الوطن في عصرنا المضطرب . وقد اشترك في مناقشات المؤتمر كبار مثقفي الهند المعاصرین .

المند :

ألف الكاتب مولك راج أناند حتى اليوم ستين كتاباً قصصياً وروائياً . . . وببدأ في الفترة الأخيرة ينجز عملاً كبيراً هو كتابة مذكرات في سبعة أجزاء (سبعة أعمام الإنسان) يعالج فيها وعي الإنسان وخروجه من الذات إلى العالم . صدرت منها ثلاثة أجزاء . يتحدث الكاتب في أحدها (الفقاعة) وهي رواية اعترافات ، عن حياة جيله ، وتجري أحداثها في السنوات الثلاثين ، ويعتمد فيها الوثيقة التاريخية ، ويمس فيها مسائل متنوعة .

يبحث أناند في روايته مسألة وعي الإنسان العالم ، ومسألة الحياة

الإنسانية الراهنة ، ويكرس مكاناً هاماً لمكان الإنسان في المجتمع . وتکاد تكون روايته قصة المثقفين في الهند ، وقصة الإنسان المعاصر . الفقاعة هي رمز الحياة التي تمر في سرعة ، ورمز الألوان المتنوعة .

كوبا :

منح اتحاد الكتاب والعاملين في الثقافة الكوبيين ، عضوية الشرف في اتحادهم للناقد السوفييتي المعروف يوري داشكيفيتش ، لما بذله من جهد في نشر الأدب الكوبي والتعريف به .

يوري داشكيفيتش ، ناقد مختص بأدب أمريكا اللاتينية ، ذو دراسات عن : خوسيه مارتي ، نيكولاوس غينيلا ، خوان مارينيلو ، أليكسوكاربتيرا ، مانويل نافارو ..

ناميبيا :

توقف الباص المفتر بالغبار في نقطة المراقبة . ونزل منه الركاب المتعبون وهم يحملون أمتعتهم . وكان الشرطي يستجوبهم عند باب الباص وهو يفحص ما يحملونه . بين ذلك الجمجم كانت امرأة ، تسافر وهي تضع سلة على ركبتيها . وقفت أمام الشرطي في هدوء . سألاها الشرطي عمما في سلطتها فأجابته : طعام يا سيدي . عندما رجعت المرأة إلى مكانها في الباص ، سحبت عن السلة الغطاء وابتسمت للربيع الذي كان في السلة .

(هكا اجتازت ، وأنا في الشهر السادس من العمر ، أول حاجز من الحواجز الكثيرة في طريقني في بلاد الفصل العنصري - ناميبيا) . بهذا يبدأ

الكاتب جون يا - أوتو رواية سيرته الذاتية (ناميبيا ذات الحدود) يا - أوتو ، هو من رؤساء زفابو ، قائد سياسي ، ومنظم نقابي . نشرت روايته في لندن ، ونشرت في السنة نفسها في زيمبابوي .

تقديم الرواية صورة الحياة والنضال الوطني في ناميبيا ، وتحيط بفترة زمنية تمت من السنوات الثلاثين إلى السبعين . منذ وصول الطفل سراً من شمال ناميبيا إلى الجنوب ، يتعرف القارئ إلى قانون (الفصل العنصري) الأبلاطيد وإلى التفريق بين الأجناس . ويرى يا - أوتو وهو ينتقل من مقاطعة إلى أخرى في بلاده ، ويكتشف أوضاع القبائل والشعوب المتنوعة فيها ، والمستوطنين البيض .

أظهر يا - أوتو موهبة في الدراسة ، لذلك قرر له مجلس العائلة أن يتبع دراسته في المؤسسة العليا الوحيدة في ناميبيا ، كلية اوغستينو ، حيث تغرس الدراسة في الطلاب امتياز الجنس الأبيض . وكان يا - أوتو وقتذاك بعيداً عن السياسة ، حلمه أن يصبح مدرساً . كان أسير التصورات المبالغة ، رغم قربه من قادة زفابو المقربين . وفي سنة ١٩٥٩ طردت سلطات الأبارtheid الأفارقة من بيته ونقلتهم إلى مكان آخر . رد الأفارقة على ذلك بمظاهره سلمية ، قابلتها السلطة بالسلاح والدبابات ، فقتلت كثيراً من النساء والأطفال . وقد أعلنت زفابو فيما بعد ، اعترافاً بدور النساء في حركة التحرر الوطني ، ذلك اليوم من كانون الأول ، يوماً للنساء في ناميبيا .

رأى الكاتب بعينيه صديقه تبكي أمها التي قتلت وهي تحمل توأمها . وبددت الطلقات الأوهام . فشكلت زفابو سنة ١٩٦٠ وانتسب الكاتب إليها .

اعتقل يا - أوتو وعذب ثم حوكم مع ثلاثة من قادة زفابو . لكن المحاكمة التي استمرت ستة أشهر ، سقطت وحوها المتهمون إلى محاكمة تدين نظام الأبارtheid . خرج يا - أوتو من السجن ، لكنه أصبح محاصراً بالجوع والمنع عن العمل واللاحقة .

تنتهي الرواية بمشهد الوداع بين الرجل وبين الوطن . ويتميز الكاتب بالحزن وبالتفاؤل ، بالرقة وبالقسوة ولا نغالي إذا قلنا إن رواية السيرة التي كتبها جون يا - أوتو بدم القلب ، هي وثيقة تاريخية ثمينة ، وهي أساس في الأدب الناميبي الحديث .

الاتحاد السوفييتي :

* استوحىت قصة تشيخوف (السيدة ذات الكلب) في البالية ، وتعرض الآن على أكبر مسارح البالية : البولشوي . كما استوحىت (من مذكرات شاب) التي ألفها دستويفסקי ، في المسرح ، وتعرض الآن على مسرح الشباب .

* شاعرة عمرها عشر سنوات هي نيكا توربينا ، تحولت في إيطاليا في رفقة الشاعر السوفييتي المعروف يفغيني يفتوشنكو ، طوال عشرة أيام . وقرأت قصائدها في الأمسيات الشعرية معه . نالت في فينيسيا جائزة الأسد الذهبي التي قدمت سنة ١٩٨٥ لشعراء معروفيين مثل ليوبولد سيدار سينغور . وقد تحدثت الصحفة الإيطالية والتلفزيون الإيطالي عن العفوية والنضج في قصائد الشاعرة الصغيرة التي تتحدث عن السلام في شكل جديد مؤثر . وقد ترجمت إلى الإيطالية ٧٧ قصيدة مما كتبته الشاعرة .

* استند المخرج نيكولاي ميتشينكو ، إلى رواية إيفان تورغينيف (في الليلة السابقة) ونفذها فيلماً . وكان قد أخرج قبل ذلك رواية أوستروفسكي (والفولاذ سقيناه) وقدم بذلك صورة جيلين من الثوار في حقبتين مختلفتين . واعتمد المخرج الأدب الروسي ، وهو يتناول موضوعه ليكشف تفكير الكاتب في الحاجة إلى طبع بطلة واعية . وحقق شخصيات تورغينيف المبهرة : إيلينا ستاخوفا ، والبلغاري ديمتري أنصاروف . وقد صور الفيلم في بلغاريا وفي الاتحاد السوفيتي .

* مكتبة دوستويفسكي : بينما كان الناقد الأدبي ليونيد غروسمان يدرس سنة ١٩١٧ مخطوطات دوستويفسكي ، في متحف التاريخ في موسكو ، اكتشف دفترًا كتب بخط آنا دوستويفسكايا ، زوجة دوستويفسكي (سجل أرشفة الكتب والصحف في مكتبي) يحتوي هذا الدفتر على قائمة بالمؤلفات التي كانت لدى دوستويفسكي في سنواته الأخيرة .

بعد عمل دقيق دُؤوب ، أعاد ليونيد غروسمان إنشاء مكتبة دوستويفسكي الخاصة ، التي كانت مفقودة . ونشر سنة ١٩١٩ كتاباً بعنوان : مكتبة دوستويفسكي .

وقد ظهر أن دوستويفسكي كان يجمع في مكتبه أهم مؤلفات الأدب الروسي ، وكانت في متناول يده مباشرة ، مؤلفات بوشكين وغوغل وتورغينيف ، وليف تولstoi وغريبايدف ونيكراسوف ودرجافين وغيرهم من الكتاب الروس ، ومنها مؤلفات غرتسن المبنوعة . وبما أن دوستويفسكي كان يجيد عدة لغات أجنبية ، فقد كانت لديه باللغات الأصلية ، مؤلفات

شكسبير ، سرفانتس ، والتر سكوت ، ديكنر ، غوته ، شيلر ، ليسينغ ، هوفمن ، بلزاك ، هوغو ، بايرون ، وغيرهم من الكتاب الأوروبيين . وكانت في مكتبة دوستويفسكي أيضاً مؤلفات عن العلوم الطبيعية ، منها (أفعال الدماغ المعكسة) الذي ألفه ستيشنوف ، وكتاب داروين (أصل الإنسان ، والاصطفاء الجنسي) .

ألمانيا الديمقرطية :

سمى شارع هادىء يقع في الطرف الشرقي من برلين الشرقية ، باسم الكاتبة الشهيرة آنا سيفرز . في البيت ذي الرقم ٨١ ، في شقة متواضعة في الطابق الثالث في ذلك الشارع ، عاشت الكاتبة منذ سنة ١٩٥٥ حتى موتها . وقد وضع هناك أرشيف آنا سيفرز الذي تحفظ به أكاديمية الفنون في ألمانيا الديمقرطية . ويقوم الدكتور هانز باومغار特 وثلاثة من مساعديه بتصنيف الوثائق عن أعمال الكاتبة وحياتها .

وفي الأرشيف مادة وجدت حديثاً ، منها مثلاً ، مقابلة صحافية لراسل مجلة فوتورو المكسيكية سنة ١٩٤٣ تعلق فيها آنا على الأحداث على الجبهة السوفيتية الألمانية ، وتوّكّد فيها ثقتها بانتصار المقاومة السوفيتية على ألمانيا النازية . وتحكي فيها للمراسل عن المقاومة السرية الألمانية في الرابع الثالث نفسه . وتقول للمراسل أنها تنوّي دراسة اللغة الإسبانية ، ومعرفة المكسيك ، وكتابه رواية ذات محتوى اجتماعي (العمل .. والكتابة ، وأمل أن أرى أوروبا حرّة مرة أخرى) . . .

وبمناسبة ذكرى ميلادها ٨٥ ، أعد المشرفون على أرشيفها بالتعاون مع المشرفين على مكتبة المدينة ، معرضًا كرس لأعمالها وحياتها . . .

بلغاريا :

* صدرت مجموعة شعرية بمناسبة الاحتفال التقليدي الذي يجري في مدينة بازاردجيكى . في الجزء الأول من المجموعة ، القصائد المشهورة التي كتبها في أوقات شتى ، شعراً بلغاريا الكبار ، في موضوع النضال ضد الفاشية ، وفي الحرب الوطنية العظمى . تليها مقالة الناقد إيفان تزفيتكوف (شعر النصر العظيم) عن مؤلفات الشعراء البلغار والسوفيت الذين كتبوا عن الحرب الوطنية .

في الجزء الثاني من المجموعة ، قصائد الشعراء البلغار المعاصرين .

* وصلت إلى بلغاريا سفينة راديسكي ، التي نزل منها سنة ١٨٧٦ شاعر بلغاريا الكبير ، كريستوبوتييف ليقاوم المحتلين الأتراك العثمانيين . ورست السفينة بعد ترميمها على ضفة الدانوب . جمع أطفال بلغاريا ثمنها من التبرعات ، واشتروها من الحكومة النمساوية ، تخليداً لذكرى الشاعر المحبوب .

الولايات المتحدة :

صدرت في نيويورك ، رواية الكاتبة الأمريكية المعروفة إن تايلر (سائح بالصدفة) . بطلها الرئيسي ميكون ليري ، مؤلف الدليل الشعبي إلى المطاعم والبارات وأنواع الأكل التي توجد في طوكيو ، أمستردام ، روما . . .

يفصل فيها ثم يقنع السائح بأن المفید له أن يعود مسرعاً إلى بلده . تخفي الفکاهة في شخصية میكون لیری مأساة إنسانية . فقد أصاب مجرم ابن لیری في الشارع فقتله . بعد مقتل الابن الوحید ، هجرته زوجته التي فقدت ما يربطها به من صلة . تقطعت الخيوط التي تربطه إلى القريبين منه ، ولم تعد الحياة ذات معنى له . وأصبح هو نفسه سائحاً كما ترید له الصدفة . يمضي الأيام في مدينة كبيرة بين غرباء عنه .

يقول معلق التایم عن الروایة : يجمع هذا الكتاب في جوهه ، الفکاهة الدقيقة والحزن . وبه تؤکد تایلر أنها فنانة الروایة الاجتماعية - الحياتية في الولايات المتحدة .

انتعاش فن السيرة وَقَائِعُ أخْرَى

مُحَمَّد فَلَاحَة

* عن دار نشر هاميش هاميلتون في بريطانيا صدرت ، بالإنكليزية ، مؤخراً رواية السيد The lord ، وهي الأولى للكاتبة الفلسطينية ثريا أنطونيوس .

تححدث هذه الرواية عن شخصية أسطورية صاغت حياتها (نزاعات مريمة ، لا نسى فطارق ، وهو شخص يتعاطى السحر ومداواة المرضى والشعوذة ، كان يتتجول ما بين القرى الجبلية لفلسطين الثلاثيات . وفي عمليات القمع الوحشية التي تلت الإضراب الكبير سنة ١٩٣٦ اعتقله الإنكليز ، وحاكموه بتهمة المشاركة في الإضراب وعمليات الثورة وأعدموه شنقاً كغيره من الشوار الفلسطينيين . وبقي طارق ، رغم إعدامه ، رمزاً ولغزاً ، ولكن الكاتبة رسمت ، بشكل مطول ، شخصيتها سيدتين عرفتا ، وهما أليس المبشرة التي درسته وهو صغير في إحدى مدارس يافا ، وزوجته بشينة التي قصدت طارقاً كي يشفيها من مرض ألم بها ، وظلت على وفائها له ، فكانت الوحيدة التي تمنت بشجاعة كافية فقامت بburial his body .

لقد تضمنت الرواية تحليلاً لادعاء لاتفاق بعض الإداريين الإنكليز في فلسطين زمن الانتداب . ولكنها تبقى هامة جداً لتصويرها ، تصويراً حياً بنية الحياة اليومية للقرى الفلسطينية في تلك الفترة .

إن رواية (السيد) تعبير تقديرى حنبى لطريقة الحياة الريفية في فلسطين ، والتي دمرها قيام الكيان الصهيوني .

* تختل كتب (السيرة) حيزاً كبيراً من المطبوعات التي تصدرها دور النشر باللغة الإنكليزية ، وتتوزع هذه (السير) ما بين الأدباء ، من روائين وشعراء ودارسي أدب ، وبين رجال السياسة وغيرهم .

- فعن الروائي الأمريكي الشهير أرنست همنغواي ١٨٩٩ - ١٩٦١ صدرت في آن واحد ثلاثة كتب سيرة ، هي على التوالي :

١ - همنغواي : سيرة حياة A. Biography Hemingway ، للكاتب جيفري مييرز Jeffrey Meyers ونشرته في ٦٤٦ صفحة دار نشر ماكميلان البريطانية . وقد تتبع مييرز الكاتب همنغواي منذ نشأته ، وحتى انتشاره ، فدرسه في صعوده وسقوطه وحتى إخفاقه . كما قدم نقداً جاداً لأعماله . ووُجد جذوره الأدبية في الشاعر البريطاني ديارد كيلينغ (١٨٦٥ - ١٩٣٦) ، فكلامها كان منجذباً ، انجدباً شديداً يكاد يكون مرضياً ، لحياة العمل ونشد طرقاً فعالة لأدائها . لقد أراد الاثنين أن يتجاوزا المراكز الدماغية ويتحدثا مباشرة إلى الأعصاب .

على أن همنغواي عانى في آخر ستين من حياته ، أي ما بين تموز ١٩٥٩ وانتشاره في تموز ١٩٦١ ، من عدد من الكوارث والأمراض .. عانى من

الطفح الجلدي ، والإدمان على الكحول وضعف البصر وداء السكري والالتهاب الكلوي والتهاب الكبد وارتفاع ضغط الدم الشرياني والكآبة الشديدة والاختلال العقلي ، وقد تكون هذه جميعها هي التي دفعت به إلى الانتحار بإطلاقه النار من بندقية صيد على رأسه .

الكتاب الآخران يتحدثان عن شباب همنغواي وتجاربه الحياتية خلال تلك الفترة ، وهما : الشاب *Along with youth* للكاتب بيتر غريفين Peter Griffin ، وأصدرته دار نشر أوكسفورد الإنكليزية ، وهمنغواي الشاب *The Young* ، وأصدرته دار نشر أوكسفورد الإنكليزية Michael Reynolds وأصدرته دار نشر بلا كويل Hemingway الإنكليزية أيضاً .

٢ - السير آرثر كونان دوبل Arthur Conan Doyle (١٨٥٩ - ١٩٣٠) كاتب ومؤرخ بريطاني اشتهر أنه مبدع الرواية البوليسية وشخصية شرلوك هولمز ، التي ظهرت أولاهما سنة ١٨٨٩ . كما كتب بعض الدراسات التاريخية ، ومن أشهرها (الحملات البريطانية في أوروبا) .

وضعت كتب عديدة عن سيرة دوبل ، ومنها : آرثر كونان دوبل للكاتب ج . لاموند (١٩٣١) ، وحياة السير آرثر كونان دوبل للكاتب جون ديكسون كار (١٩٤٩) . وفي أوائل هذه السنة ١٩٨٦ صدر كتاب : « كونان دوبل المجهول » ، وهو يتضمن رسائل وجهها إلى الصحف ، وجمعها جون مايكل غيبسون ورشارد لانسلين غرين ، وهي جزء لا يتجزأ من سيرة حياته . فقد عرف دوبل أنه كثير الرسائل إلى هذه الصحف ، وكان يضم منها كل ما يدور في خلده من أفكار أو آراء أو تعليقات

لقد تضمنت هذه الرسائل آراء طبية بسبب مهنته ، لأنه كان طبيباً ، ومنها حول التطعيم وقانون الأمراض المعدية والسل وداء المفاصل ، كما تضمنت آراء سياسية واقتصادية ومنها تقسيم إيرلندا والتجارة الحرة وتراجع صناعة الأقمشة الصوفية والتضخم وعن الانتخابات النيابية ، فقد انتخب نائباً في مجلس العموم الدورتين ، وحرب البوير وسوء تطبيق العدالة في بريطانيا وعن أحداث في الحرب العالمية الأولى وموضوعات أخرى كثيرة .

٣ - جون ميدلتون موري John Middleton Murry (١٨٨٩ - ١٩٥٧) ناقد بريطاني ، ظهرت عن سيرته عدة كتب ومنها : « جون ميدلتون موري » للكاتب ب . ميريت (١٩٥٨) و (جون ميدلتون موري) للكاتب ف . إ . لي ، (١٩٥٩) ، كما نشر هو سنة ١٩٣٥ كتاباً في سيرته الذاتية حتى آنذاك بعنوان : « بين عالمين » .

نشر موري العديد من الكتب النقدية ومنها : (تطور المثقف) (١٩١٩) وفيه كشف المدخل الخفي لمشكلات الحياة والأب ، و (مشكلة الأسلوب) (١٩٢٢) « ودراسات عن الشاعر كيتس » (١٩٣١) ، و « شكسبير » (١٩٣١) . أما كتبه التالية فقد لونتها آراؤه المتغيرة حول الشيوعية والمسيحية والدعوة إلى الإسلام ومنها : « الحاجة إلى الشيوعية » ، (١٩٣٢) و « الحاجة إلى السلام » (١٩٣٧) ، ولكن كتابه التالي « المجتمع الحر » (١٩٤٨) تخلّى عن كلتا فكرتي الكتابين السابقين .

وفي السنوات الأخيرة من حياته نشر كتابي : « جوناثان سويفت : سيرة

انتقادية » (١٩٥٤) و « الحب والحرية والمجتمع » (١٩٥٧) وهو دراسة عن د . ه . لورانس وألبرت شفيتزر .

عن جون ميدلتون موري أصدرت ابنته كاترين كتاباً عنوانه (الدونكيخوتي المحبوب : الحياة المجهولة لجون ميدلتون موري) ، وأصدرته في أوائل هذه السنة ١٩٨٦ دار نشر سوفينير .

وقد تناولت كاترين في كتابها ما خفي من حياة والدها ، وبخاصة معاناته من زواجه الثالث بعد وفاة زوجته الأوليين ، وقد أصابت هذه المعاناة كاترين وشقيقها كول ولدي زوجة موري الثانية .

٤ - وعن الموسيقي الشهير بيتر إيليتتش تشايكوموفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣) أصدر ديفيد براون المجلد الثالث بعنوان : تشايكوموفسكي : سنوات التشرد ١٨٧٨ - ١٨٨٥ .

وفيه تعرض براون لأمرتين هامين بخاصة في حياة تشايكوموفسكي وهما : نتيجة زواجه الكارثي من أنطونينا ميليكوفا في توز ١٨٧٧ الذي انتهى بعد بضعة أشهر ، وعلاقاته بالسيدة فون ميك ، التي رعته من خلال المراسلات وأنفقت عليه من بعيد من غير أن يراها أو يقابلها طيلة هذه العلاقة المراسلاتية .

* - الروايات والقصص التي تخرجها المطبع باللغة الإنكليزية لا تقل عن كتب السيرة والترجم ، ويصعب أحياناً إحصاؤها ، ومنها :

- ماذا يتواجد في العظم What's Bred in the bone ? للكاتب الكندي

الكبير روبرتسون ديفيس Robertson Davies ، الذي يعتبر أحد أعظم كتاب القصة في العالم وربما أعظم كاتب قصة في كندا .

تحدث هذه القصة عن فنان بُرز من عالم التجارة والفوضى ، وكان المجتمع الكندي هو أرضيته ، للعالم المعاصر ، وطموحه نحو عالم أفضل في دنيا الفن .

أغنية شاطئ الكلاب Ballad of Dog's Beach ، رواية مترجمة عن اللغة البرتغالية للكاتب خوسيه كوردوزوبيرس Jose cordoso Pires ، ونقلتها إلى اللغة الإنكليزية ماري فيتون Mary Fitton . وهي تتحدث عن الانحطاط الذي بلغته البرتغال في السنوات الأخيرة من حكم الدكتاتور سالازار ، وتفضح ما هو قائم فعلاً في الجهاز المبتدل والتافه الذي أقامه هذا الدكتاتور البرتغالي .

* في يوم واحد فقدت الحياة الأدبية العالمية أدبين كبيرين ، كان للأول منها تأثير كبير على المسرح الغنائي الموسيقي بخاصة في الولايات المتحدة ، وكان للثاني تأثيره الكبير على الأدب في أميركا اللاتينية .

- ففي الرابع عشر من حزيران ١٩٨٦ توفي في نيويورك الكاتب المسرحي الشهيرAlan Jay Lerner ، الذي اقتنى اسمه بمسرحيات غنائية - موسيقية شهرة ، ومنها : سيدتي الجميلة ، وكاميلوت Camelot .

ولد ليرنر في نيويورك في ٣١ آب ١٩١٨ ، وتلقى تعليمه فيها ثم في جامعة هارفرد . امتهن الصحافة أولاً ثم الكتابة للإذاعة ، قبل أن يلتقي سنة ١٩٤٢ المؤلف الموسيقي والملحن فريدرريك لووي Fredrick Loewe ليبدأ الاثنان -

عملهما المشترك في عالم المسرحية الغنائية على مسرح بروودي أولاً في نيويورك بمسرحيات «اليوم السابق لفصل الربيع»، ثم «بريجادون Brigadoon» و«ادهن عربتك Paint your wagon».

انتقل ليرنر إلى هوليوود حيث كتب نصوص بعض الأفلام، مع النجم السينمائي فريد استير Fred Astaire، ومنها: أحelas الزفاف، وأميركي في باريس. ثم عاد إلى برووداي حيث كتب (سيديتي الجميلة) التي عرضت فيه ٢٦٠٠ مرة، وكاميلون، وكوكو Coco، وشارع بنسلفانيا رقم ١٦٠٠، وكارملينا Carmelina.

يعتبر ليرنر أحد أبرز كتاب المسرح الغنائي في الولايات المتحدة، وقد نال عدة جوائز تقديرية على أعماله.

* وفي يوم السبت الرابع عشر من حزيران ١٩٨٦ توفي أيضاً في جنيف الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges، أحد كبار كتاب العالم ومن أشدتهم تأثيراً على الأدب المعاصر في أميركا اللاتينية.

ولد بورخيس في ٢٤ آب ١٨٩٩ في العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس، ودرس في جامعتها وفي جامعات سويسرا وكمبردج بإنكلترا. ثم شغل أعمالاً عديدة متنوعة، فكان مديرًا عامًا لمكتبة بوينس آيرس، ثم مدرساً للأدب الإنكليزي في جامعة بوينس آيرس، واختير عضواً في أكاديمية الأدب الأرجنتينية، ومنح العديد من الجوائز الأدبية، كما رشح لجائزة نوبل للأدب أكثر من مرة.

وقد انتقل إلى جنيف في أواخر السنة الماضية ، ثم قرر الإقامة نهائياً فيها حيث تزوج سكرتيرته ماريا كوداما ، التي لازمته فترة طويلة ، قبل وفاته بأسابيعين .

نبغ هذا الكاتب الأرجنتيني مبكراً ، ثم أصبح قاصاً وشاعراً ومتجماً وكاتب مقالة ودراسة أدبية ، وقد كُفَّ بصره سنة ١٩٥٥ ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاستمرار في عطائه الأدبي .

ترجم إلى اللغة الإسبانية أكثر من ثلاثين كتاباً ، كما أصدر العديد من دواوين الشعر ، ومنها دفاتر سان مارتان ووهج بيونيس آيرس ، وذهب النمور . ومن دراساته الأدبية : تاريخ الأدب الأرجنتيني ، ومن المجموعات القصصية : ألف وقصص أخرى ، وتقرير الدكتور برودي وكتاب الرمل ..

حاز بورخيس على عدة جوائز أدبية وتقديرية ، وهو واضح التأثير على الأدب في أمريكا اللاتينية بخاصة ، وقد رشح أكثر من مرة لجائزة نوبل للآداب ولكنه لم يُمنحها .

المؤتمر الثاني للآداب الأجنبية في اليرموك

د. بشينَة شعبان

انعقد المؤتمر السنوي الثاني للأدب الأمريكي والإنكليزي والمقارن في جامعة اليرموك ، الأردن في الفترة ٢٨ - ٣١ تشرين الثاني ١٩٨٦ . شارك في المؤتمر باحثون من الجامعات العربية والأمريكية والبريطانية . الانطباع الأول هو المنحني العام للمؤتمر الذي قد لا يدفع المرء إلى توقع تقديم بحوث جيدة ضمن هذا الامتداد الأدبي الواسع . ولكن هذه المخاوف سرعان ما تبدلت مع بداية أعمال المؤتمر . انعكس التنظيم الجيد لأعمال المؤتمر على مختلف مراحل انعقاده منذ استقبال الدكتور محمد عجلوني ، مدير دائرة اللغة الإنكليزية للمشاركين وحتى مغادرتهم . وفور وصول المشاركين حصلوا على ملف كامل شمل ملخصات جميع الأبحاث المقدمة للمؤتمر ، وبرنامج العمل ، ومجموعة من الكتب والنشرات . وبدا واضحاً منذ اللحظة الأولى ، بأن دائرة اللغة الإنكليزية وأعضاء هيئتها التدريسية بذلوا جهداً ملحوظاً لتوفير مستلزمات نجاح المؤتمر . وتمت إعادة تجربة (مؤتمر دمشق للأدب المقارن) في تقديم البحوث ذات العلاقة المشتركة في جلسات خاصة بها .

توزعت أعمال المؤتمر على ست جلسات ناقشت : الأدب المقارن ، وجيمس جويس ، والأدب الأمريكي ، والأدب الأفرو-أمريكي ، وأدب العالم الثالث ، والأدب الانكليزي ، والاستشراق ، افتتح المؤتمر في جلسته الأولى

يبحث شيق للدكتور شفيق فياض ، وهو باحث سوري يعمل حالياً في جامعة الكويت ، تناول فيه بالدراسة المقارنة العلاقة بين برناردشوس لسلامة موسى . ناقش الدكتور فياض في بحثه ما قاله النقاد العرب عن أن تأثر سلامة موسى ببرناردشوس لم يتجاوز الملاحظات العابرة ، والجمل السريعة ، وفي أحسن الأحوال فقرة أو اثنتين عن حماسة سلامة لبرناردشو .

وبعكس هؤلاء النقاد ، فقد كشف الدكتور فياض عن وجود تشابهات مدهشة بين الكاتبين حياة وفكرة . كما طور الباحث فكرة اعتبار سلامة موسى الجسر الذي عبر فوقه برناردشوس من الغرب إلى الشرق العربي ، واعتباره أقدم كاتب عربي نادى بالفافية والشوفية (نسبة إلى شو) بالإضافة إلى قيامه بعرض أعمال برناردشوس في المجالات الدورية المصرية آنذاك (١٩٠٩) . كما عرض الدكتور فياض المدى الذي تغلغلت فيه الشوفية في أعمال سلامة موسى ، وكيف أثرت أفكار برناردشوس المنقولة عبر سلامة موسى على بعض الاتجاهات والقوى الاجتماعية في الشرق العربي .

البحث الثاني قدمه الدكتور ناصر عثمانة من جامعة اليرموك ، بعنوان (الموضوعية والذاتية في الشعر البطولي : دراسة مقارنة للشعرين الإنكليزي القديم والعربي الكلاسيكي) . حاول الدكتور عثمانة في هذا البحث القيم المعالجة الصعبة لهمة كشف العلاقة بين شعر المعارك القصصي العربي ونظيره الإنكليزي والاختلافات الموجودة بينها . وبعد تقديم تعريف محدد لكلمة (القصصي) ، أكد الدكتور عثمانة بأن الشعر البطولي الكلاسيكي العربي ليس قصصياً كما هو الحال مع (نظيره الإنكليزي) . ففي الأخير يهتم الشاعر

بشكل رئيسي بالقصة التي يود أن يروها . وترتبط مقاطع القصيدة فيما بينها بشكل يمنحك القصة من الانسجام والاتساع بقدر ما للقصيدة من اكتئال . واستنتاج الباحث أيضاً حقيقة موضوعية الشاعر - الرواية في الشعر البطولي الإنكليزي ، وانفصالة واستقلاله عن كل من أشخاصه ومستمعيه : فهو ينقل وجهة نظره بشكل غير مباشر - والتي قد تتطابق على أو تختلف مع ما لأبطال روايته - تاركاً لمستمعيه فرصة التشكيل التدريجي لوجهات نظرهم .

وفي عالم الأدب المقارن أيضاً ، نقل الدكتور عودة عودة ، من جامعة النجاح في الضفة الغربية ، الاهتمام من الشعر إلى المسرح عندما قدم بحثه عن (صموئيل بكيت وعبد اللطيف عاقل) والأخير أحد الكتاب المسرحيين في الضفة وتركز نقاش الدكتور عودة على تحور مسرحيات كلا الكاتبين حول (دافع الانتظار : الانتظار الذي يمثل نفيأً للحياة والذي من خلال تقنيات مختلفة يصبح تأكيداً لها) . تستبدل رتابة الحياة بمعاناة الوجود ، وتصبح حالة غروب الوجود وعيأً . تنمو البدايات إلى النهايات ، وتصبح الإمكانيات المهدورة إمكانيات محققة ويتم الإمساك بنموذج يحاكي . ويقود الضياع ، ويصبح مكاناً محدداً .

خصصت الجلسة الثانية لجيمس جويس وقد افتتحها الدكتور باتريك باريندر ، رئيس القسم الإنكليزي في جامعة ردينغ في إنكلترا ، بدراسة بدأها بعرض بدايات جويس الأولى عندما كان كاتباً شاباً تنازعه المشاعر المتصارعة حول الكتابة الإنكليزية أو الفالية ومن ثم قراره الخالص بالكتابة باللغة الإنكليزية . وقدم الدكتور باريندر قراءة مثيرة للاهتمام لرواية جويس :

(يقظة فينغان ورك) و (صورة الفنان في شبابه . وكانت هذه الأخيرة) موضوع بحث آخر قدمه الدكتور محمد شاهين ، من الجامعة الأردنية ، أوضح فيه أمثلة متعددة على الصور الخلابة للكلمات الموجودة في الرواية (مؤكداً على فعالية هذه الصور . البحثان الآخران حول جويس اللذان قدمهما كل من الدكتور أحمد الزعبي والدكتور ريتشارد لورينغ تايلور ، وهما من جامعة اليرموك ، ركزا على جويس والشرق مستعرضين كلّاً من روائيي يقظة فينغان ، و (يوليسيس) .

افتتح الجلسة الثالثة ، المخصصة لدراسة الأدب الأمريكي ، الباحث الأمريكي السيد ألن هيبارد ، الذي يعمل في الجامعة الأمريكية في القاهرة ، بدراسة عن (المناظر الأجنبية كمسرح لأحداث « الشمس تشرق أيضاً » و « الليل الرقيق ») . عرض السيد هيبارد محوراً أساسياً لدراسته هو قيام المناظر الطبيعية بدور المسرح الذي تدور عليه الأحداث المتعلقة بالشخصيات الأمريكية . ولاستخدام الثقافة الأجنبية كوسط لأحداث الروايتين تأثيرين هما : أولاً ، المنظر الطبيعي الأجنبي ، والأوضاع ، والكلام والعادات الأجنبية المستخدمة في عمل روائي تخلق نوعاً من الجاذبية الرومانسية للقراء المحليين ، ثانياً ، على هذه الخلفيّة الأجنبية تصبح المواضيع الوطنية ذات أهمية صارخة وتحصل المعالجات النفسية على حدة مثيرة للمساءع .

وفي هذا المجال أيضاً ، كان البحث الذي قدمه الدكتور أحمد مجذوبه ، من جامعة اليرموك ، مثالاً آخر على قدرة الباحثين العرب على فهم وإراك أدب أجنبي . قدم الدكتور مجذوبه بحثه ن ببوريتانية امرسون الجديدة بعنوان

(توازن ثابت للجسد والروح) عرف فيه مثالية ايمرسون ضمن مفهومه النيوبيوريتاني . وأكَّدَ الدُّكتُورُ مجْدُوهُ ، عَلَى عَكْسِ غالبية نقاد امرسون ، عَلَى أَنَّهُ لَمْ يَقْوِضْ ازدواجية النَّفْسِ وَالْكَوْنِ وَلَكِنْ بِالْحَقِيقَةِ حَفْظَ عَلَيْهَا : الازدواجية ليست المشكلة ، كما تم افتراضها ، ولكنها بالحقيقة الحل . وأضاف الدُّكتُورُ مجْدُوهُ بِأَنَّ ايمرسون استنبط من الآباء البيوريتانيين صيغة تحافظ على كل من الجسد والروح في علاقة ديناليكتيكية . وأنَّهُ الدُّكتُورُ مجْدُوهُ بحثه بالتأكيد على أن انشغال ايمرسون بالمثالية يخضع ظاهرياً ، بالإضافة إلى ارتباطه مع مخططه للتغير : المثالية لها وظيفة تحضيرية وإنقاذية أكثر منها ميتافيزيقية بحثة .

قدم باحث آخر من جامعة اليرموك ، الدكتور محمود الشتاوي ، دراسة عن (كليفورد أودتنر والكساد الكبير) وكانت هذه الدراسة واضحة و مباشرة في توجهها : فصورة الكاتب المسرحي التي تبرز من مسرحيات أودتنر الاجتماعية هي صورة المصلح الماركسي الاجتماعي الذي يحاول أن يحذر مستمعيه من الرأسمالية . ولكن الدكتور الشتاوي أكد على أن ماركسيَّة أودتنر ذات طابع روحي أكثر مما هو أيديولوجي . واستناداً إلى الدكتور الشتاوي فإن أودتنر أراد من أمريكا أن تعني مثالية ايمرسون وهكذا فإن المحتوى بقي أمريكاً مع أن الخطابة ماركسيَّة .

أما البحث الذي استقطب اهتمام الجلسة الرابعة المخصصة للأدباء الأفرو-أمريكي وفي العالم الثالث فقد قدمته الأستاذة الجزائرية العاملة في جامعة قطر ، السيدة ليلى غاريت ، ويعنوان « أصوات غامضة : الثقافة الوطنية واللغة الاستعمارية في قصة العالم الثالث » . درست السيدة غاريت

بعض الجوانب الأسلوبية في رواية العالم الثالث المكتوبة بالإنكليزية والفرنسية . وركز البحث على المشاكل التي يواجهها الروائيون الذين يكتبون بلغة تعبير موروثة بسبب الظروف التاريخية لبلدانهم ، أي الاستعمار . وفي ذلك اختارت الباحثة ثلاثة بلدان هي الجزائر ونيجيريا والهند لعرض بنجاح بعض الصعوبات ، والغموض ، والفشل ، والنجاح التي كشفها هؤلاء الكتاب من خلال أعمالهم عن ثقافة تعود لهم ولكن بلغة تعود للاستعمار الأجنبي . كما قدمت قراءة بحثين آخرين في هذه الجلسة : أولهما بعنوان « شعر ميكيل أوس هاربر » الذي قدمته الدكتورة كلير براندابور ، الأستاذة الأمريكية الزائرة في جامعة البعث ، حمص - سوريا . والثاني بعنوان « حياة وموت مصطفى سعيد : الغاز ، ومفارقات ، والتباسات » الذي قدمه الدكتور جوزيف جون ، الأستاذ في جامعة اليرموك .

وفي الجلسة الخامسة انفجر نقاش حاد حول رسالة وجماليات الشعر . أثير النقاش لأول مرة حول بحث الدكتور حسن مراhmaة : « سياسة الدم المسفوكة في شعر أر . أوس توماس » وكان البحث بمستوى عنوانه أي أنه درس السياسة في الشعر . احتج العديد من الباحثين في المؤتمر على عدم اهتمام الدكتور مراhmaة بالجماليات الشعرية في بحثه المقدم . وقد ناقش الدكتور مراhmaة في بحثه أعمال أر . أوس توماس ، القس المتلاحد ، القومي الغالي والمؤيد اعنى بـ لنزع السلاح النووي . يستطيع الباحث أن يلمس في شعره إحياء للتراث الباردي للشعر البطولي المعبر عن بقاة من خلال حب وشوقه لويزلز ومن خلال مقاومت للحكم الإنكليزي لهذه الأرض القديمة . وأثير النقاش حول جماليات الشعر مرة أخرى ولكن بصورة أهداً هذه المرة بعد البحث الذي قدمته الدكتور

بشنية شعبان حول «شيلي وإيرنست جونز» حيث أثبتت من خلال قراءة مخطوطات جونز وأعماله التي نفذت من الأسواق منذ عام ١٨٦٠ ولم تنشر بعد بأن جونز قرأشيلي ، ونشر قصائده في المجالات التي حررها وتأثر بشعره وسياسته . تطرق البحث إلى كثير من المتشابهات والمتوازيات بين الشاعرين وحاول اكتشاف التأثير المباشر بينهما . كان يجب الإشارة مسبقاً طبعاً بأن هذه الجلسة الساخنة بدأت أكثر هدوءاً حين قدم دكتور محمد شبل الكومي بحثه المعنون «نقد جون غالورثي للمفهوم المنفعي للعدالة : دراسة مسرحية العدالة » . وانتهت الجلسة بهدوء مماثل حينما قدم الدكتور خربوطلي بحثه المعنون «جون لوك ووردزورث » الذي عرض خلاله أفكار وردزورث المشتقة من لوك مقدماً أدلة قاطعة ومقنعة .

من الأفضل أن تصل متأخراً من لا تصل على الإطلاق . هذا ما ينطبق على الوصول المتأخر للدكتور كمال أبو ديب الذي تمكّن من المساهمة في أعمال الجلسة الختامية للمؤتمر .

وكان بحثه عن «المجاز والكنية وصيغ الكتابة الإبداعية » مثالاً رائداً لجهد باحث واسع الإدراك وواسع الاطلاع ، كما كانت مشاركته في النقاشات التي تبع قراءة البحث بنفس المستوى من الإغناء المادي والروحي . ومن عيار أخف كان بحث الدكتور فؤاد شعبان «الأستاذ في جامعة دمشق ، بعنوان » إعادة زيارة القدس : المدينة المقدسة في أدب الرحلات الأميركي » . وعرض الباحث أهم مواضع أدب الرحلات وهو امتلاك المدينة المقدسة « القدس لنا مال البعض إلى التفكير بذلك كحقيقة وبدأوا بالتخاذل الخطوات الرمزية والواقعية اتجاه هذا الهدف وهكذا فإن الاحتلال حصل أولاً في العقل

كخطوة تحضيرية للامتلاك الحقيقي . وهكذا فإن السكان المسلمين والمسيحيين عولوا على أساس نظرية « الامتلاك » هذه .. بالنسبة للبعض كان هؤلاء السكن مهزلة وبالنسبة للبعض الآخر كانوا عقبة حقيقة في الطريق . أما بالنسبة لبعض الرحالة الأميركيين فإن السكان العرب كانوا موضوع حلم رومتي .

أما البحث الأخير في هذه الجلسة وفي المؤتمر ككل - فقد كان صعباً بعض الشيء قدمه الكاتب جون غاريت - أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة قطر بعنوان : « النهاية في اللانهاية : عناصر الشرق والغرب في كتاب الفاتيكان لمؤلفه بيكتور بيكفورد » . ناقش الدكتور جون في هذا البحث الاختلافات الرئيسية بين الحضارات الشرقية والغربية . والتركيبات اللغوية الشرقية والأوروبية وفكرة الموت والاختلاف بين استقبال الموت في الشرق والرهبة منه في الغرب . معظم هذه التعميمات لم تلق استحساناً عند الناقد كمال أبو ديب الذي عارض الكاتب الدكتور غاريت على تصميماته فيما يخص الأدب والفن والبناء الأدبي الشرقي وتلك كانت جلسة غنية ومثمرة وجادة فتحت أعين معظمنا على نقاط هامة في أدبنا الشرقي وعلى مقارنات محتملة وقد تكون مجده مع الأدب الغربي .

وبشكل عام فقد كان المؤتمر جيد التنظيم وأدت الأبحاث ذات أهمية تبررها الجهد المبذولة لإعدادها كما أضافت النقاشات الجادة بعدها حيواناً لأعمال المؤتمر ، وهكذا فقد عكس مؤتمر اليرموك ضرورة ملحقة لعقد مثل هذه المؤتمرات التي تجمع الاختصاصيين العرب في مجال الأداب الأجنبية من أجل مواصلة أبحاثهم وتبادل خبراتهم وخلق تقاليد أدبية رفيعة في العمل الجامعي

الدكتورة - بثينة شعبان

العربي .

مقابلة مع ديرليش بنديك

إعداد : محمود فلاحنة

مع أسرة الأدب الأجنبية

بدعوة من اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري وصل إلى دمشق ، يوم ٣ / ١٠ / ٨٦ ، الشاعر الألماني الديمقراطي ديرليش بنديك Dyrlich Benedict ، في زيارة استغرقت أسبوعين ، قام خلالها بجولات اطلاعية في عدد من معالم القطر الحضارية والثقافية ، كما رتب له مكتب العلاقات الخارجية في الاتحاد مقابلات مع عدد من الأدباء في القطر ، ومع مسؤولي المؤسسات الثقافية والصحفية .

ولد بنديك في بلدة نيدورفيل بمقاطعة كاميتس سنة ١٩٥٠ ، وهو أحد الكتاب الشبان الصربيين الذين شكلوا جمعيتهم الخاصة بالأقلية الصربية (حوالي ١٥ كاتباً) ضمن رابطة الكتاب في ألمانيا الديمقراطية .

وقد نشر أربعة مجلدات شعرية بلغته الصربية الأم ، وهي « قبل خضراء - ١٩٧٥ » ، و « العين المتّبة - ١٩٧٨ » ، و « نشوات الليل - ١٩٨٠ » ، و « في الفخ - ١٩٨٦ ». وقد ظهرت له مختارات من أشعاره باللغة

الألمانية سنة ١٩٨٠ ، بعنوان (قبل خضراء) . كما ظهرت له أشعار أخرى في المجالات والصحف الصُّرُبية والألمانية والسوفيتية والبولونية والتشيكوسلوفاكية واليوغسلافية والنمساوية ، وترجم هو نفسه أشعاراً من لغات سلافية عديدة إلى لغته الأم .

لم يقتصر نشاط بندิกت الأدبي على الشعر ، بل تجاوزه إلى كتابة النقد والحواريات وحكايات الرحلات .

في مقر (مجلة الأداب الأجنبية) التقت هيئة تحرير المجلة مع الشاعر بندิกت ، حيث دار حوار أجاب فيه عن عدد من الأسئلة ويمكن تلخيص إجاباته على النحو التالي .

إن الكتاب في ألمانيا الديمقراطية يهتمون بأمرین :

- الأول هو الخوف على الإنسانية ، وقد انعكس ذلك في انشغالهم بمسألة السلام العالمي ، لأن العالم يواجه الآن خطر التسلح ، وبالتالي خطر الحرب ، وخطر استهلاك المواد الطبيعية في العالم وبخاصة على حساب البلدان الفقيرة . والتسلح علاقة جدلية ، فعندما يتسلح الآخرون تتسلح نحن ، وهذا يقود إلى سباق التسلح ، وإنفاق كميات هائلة من الموارد بينما هنالك ألف الناس ، بل ملايين الناس يموتون جوعاً .

٥ - الثاني : هو الاهتمام بالمجتمع الألماني الديمقراطي نفسه .

ويصعب بالنسبة للأمر الأول التعبير عنه شرعاً ، ولكن كتاب الرواية القدامي ، أي المتقدمين بالسن ، عبروا ، في ما كتبوا ، عن أحوال الحرب

الماضية التي عاصروها ، أما الجيل الجديد من الكتاب فيتناول المسائل التي يراها بأسلوب إنساني ، فيظهر الأشياء الجميلة في الحياة ، والأمل الذي يمسك به الإنسان . والكتابات الجديدة يكتبن كثيراً عن المشاكل الاجتماعية في ألمانيا الديمقراطية ، كمشاكل المرأة والمساواة وحقوقها ، لذا نطق على أدبهن اسم الأدب النسائي ، ومن هؤلاء هيلغا شوبرت وهيلغا كونيكس دور وأنجيلا ستاخوفا الصربيّة .

وفي الرواية الحديثة يطرح أيضاً موضوع الأخلاقيات في تقدم المجتمع ، وتلعب القرية والمدينة دوراً مهماً في هذا المجال ، ففي القرية يعيش الناس أسرة متحابة ، ولكن هذه الصفة الحيوية والعلاقات الحميمة تفقد في المدن ، إذ أنّ الإنسان يفقد جزءاً من أخلاقه في المدينة . وهنالك عدد من الكتاب الروائين تناولوا هذا الموضوع ومنهم يوري بروزا في روايته « صورة الأب » ، ويوري كوخ في روايته « شجرة الكرز » .

وعن سؤال السيد رئيس التحرير الدكتور حسام الخطيب حول كيفية تلقي الأداب الأجنبية في ألمانيا الديمقراطية وهل عندهم مجلة (أداب أجنبية) مماثلة لمجلة (الأداب الأجنبية) في سوريا ، قال بندikt .

في ألمانيا الديمقراطية مجلة (فكر وشكل) ، ورئيس تحريرها ماكس فالنز شولتز ، وهو نائب رئيس الاتحاد العام للكتاب للألمان الديمقراطيين ، وهي ذات مستوى عال وعلى قسمين : نصفها الأول للأداب الأجنبية والثاني للأداب المحلية .

وخلال الخمس عشرة سنة الماضية كانوا ينقلون هذه الأداب الأجنبية

بكثرة إلى اللغة الألمانية ، وبخاصة تلك التي لا يعرفون شيئاً عنها ، مثل أداب أميركا اللاتينية ومن كتابها ماركيز وارنستو كاردينال . كما أصدروا مجموعة قصصية لكتاب سورين سنة ١٩٧٨ ثم أعيدت طباعتها سنة ١٩٨٥ . وقد ترجموا أيضاً من الأدب الجزائري ومن الأدب الفلسطيني ، وما ترجم من اللغة العربية يعادل تقريراً ما ترجم عن الهولندية أو الإنكليزية . وقد أصدروا من الأدب العربي الفلسطيني مجموعة من القصص القصيرة في كتاب منفصل .

أما عن التأثير المتبادل بين كتاب ألمانيا الديمocraticية وكتاب ألمان في دول أخرى خارجها فقال بندิกت :

لقد تأثرنا بهم ، ومن هؤلاء ماكس فريش ودورينهات وولتر غراس وهاینریخ بيل ، وارنست ياندل من النمسا ، وهم مشهورون جداً في ألمانيا الديمocrاطية .

واختتم رئيس التحرير هذا اللقاء قائلاً :

ينقل كتابنا ومترجمونا (للالاداب الأجنبية) ما هو مفيد ونافع ومحظى ،
ونحن نهتم حالياً بالأداب الأخرى خارج الأدب الانكليزي - فرنسي الذي كانت
منطقتنا منطقه تأثيره ، ومنها الأداب السوفيتية والألمانية والأميركية اللاتينية
والأفريقية والآسيوية ، ولدينا الآن خطط مستقبلية للتعاون مع كتاب ألمانيا
الديمقراطيين ، وقد بدأنا بنشر بعض إيداعات الأدب الألماني » .

وفي الختام تمنى الجميع استئناف الحوار في مناسبات قادمة .

المحتوى

كلمة التحرير . رئيس التحرير . حسام الخطيب ٥	
أبحاث من مؤتمر الأدب المقارن	
المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن . د. حسام الخطيب ١١	
حول مناقشات المؤتمر وقضية الأدب المقارن ٢٣	
رسالة شخصية إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ٣٢	
رسمية من الأستاذ فايستاين ٣٤	
بيان الختامي للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن ٣٦	
الأدب المقارن : موقع حقله المعرفي . دوي فوكبيا ٤٠	
أصوات من الخارج : رواية المغرب باللغة الفرنسية . د. جون د. إركسون ٥٨	
ترجمة الفراغ عند العرب ، في نظر الغرب . مايكيل ضاهر ٧٤	
دعوة إلى المناهج المقارنة	
في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده . د. عبد النبي اصطفيف ٩٧	
هاردي والعقاد . د. سليمان محمد أحمد ١١٧	
في حاليات الرواية والأيديولوجية .	
المظاهرة والمعركة الشعبية في الرواية	
نماذج من الأدبين الفرنسي والعربي في مصر . د. أمينة رشيد ١٣١	

واع الدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث . د. سعيد علوش	١٦٣
المثقفة وفعالية الترجمة في الأدب المقارن . أمين الزاوي	١٩١
مفهوم الأدب المقارن في بعض المؤلفات العربية . د. محمد الخزعل	٢٢٠
دراسات مقارنية :	
ما وراء التأويل أو عملية إعادة الكتابة .	
أندريله لوفيفر . ترجمة عادل عبد الله	٢٣١
الأدب الياباني والترجمة . كنجي ثاكاهاشي ، ترجمة محمود منقذ الهاشمي	٢٧١
سارتر يحاكم فرويد : فرويد عصابي حتى نخاع العظم .	
ترجمة علي الخشن ..	٢٧٩
البنية التكوينية وتاريخ الأدب . لوسيان غولدمان ، ترجمة د. علي الشرع ..	٣٠٤
المرصد الأدبي :	
مقدمة في النقد . مراجعة : جمال عبود ..	٣٢٩
أخبار ثقافية . د. ناديا خوست ..	٣٥١
انتعاش فن السيرة ووقائع أخرى . محمود فلاحة ..	٣٦١
المؤتمر الثاني للأداب الأجنبية في اليرموك . د. بشارة شعبان ..	٣٦٩
الشاعر دايرليش بنديكت مع أسرة الأداب الأجنبية . محمود فلاحة ..	٣٧٨

**A Special Issue : The Theoretical papers read at
the Second Conference of the Arab Association
for Comparative literature
Damascus, 6 - 9 July 1986**

Table of Contents

Papers From the Conference

Editorial... Prof. Husam Al-Khateeb

The second conference of the Arab Association for Comparative literature... Prof. Hussam Al-Khateeb

Comperativa Literature : The Status of the Discipline.... Prof. Dowe Fokkema

Voices From Outside : The Novel of the Maghrib in French.... Prof. John Erickson

Leisure and Culture in Literature : Arab Leisure in Western Eyes. Prof. Michael Daher

A Call for the Comparative Method.... Dr. Abdul-Nabi Staif

Hardy and Aqqad.... Dr. Sulaiman Ahmad

On the Aesthetics of the Novel and Ideology.... Dr. Ameena Rasheed

Comparative Studies in Modern Arabic Literature.... Dr. Said Alloush

Acculturation and the Effectivity of Translationin Comparative Literature.... Al Zawi Ameen

The Conception of Comparative Literature in some Arabic works.... Dr. M. Khaz'ali

Comparative Essays and Views

Beyond Interpretation : Rewriting.... Prof. Andres Lefevere

Japanese Literature and Translation.... Kingi Takahashi.... tr. by M. M. Al-Hashimi

Sarter tries Freud.... tr. by Ali Al-Khush

Generative Structuralism and the History of Literature.... tr. by Dr. Ali Al-Shar'

Panorama

An Introduction to Criticism.... Jamal Abboud

Literary News.... Dr. Nadia Khost

The Revival of Biography and Other Actualities.... Mahmoud Fallaha

An Interview with Dorlisch Benedict.... M. Fallaha

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 50 - 51 , Vol. 14, Winter - Spring 1987

Responsible Director:

ALI OKLA ORSAN

Editor - in - Chief:

Dr. HUSSAM AL-KHATEEB

Editorial Roard:

Dr. Nadia Khost

Mr. Elias Bdewi

MAHMOUD FALLAHAH

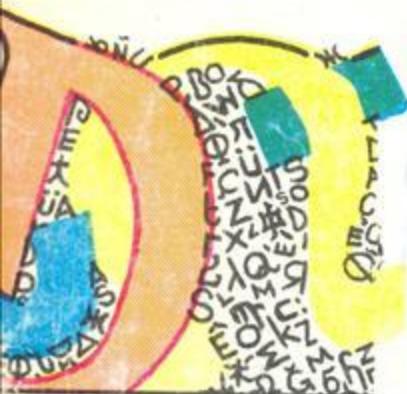
AL-ADAB AL-AJNAABIYYA
(Foreign Literature Quarterly)

NO. 50 - 51 , Vol. 14, Winter - Spring 1987



في العدد القادم

عدد فكري منوع



مطبعة اتحاد الكتاب العرب

السعر ١٥ ليرة سورية
وفي البلاد العربية ٢٠ ل.س أو ما يعادلها